النقد الأدبي الحديث

بين الأسطورة والعلم

محيي الدين صبحي

الدار العربية للكتاب

Bibliotheca Alexandrina
0111784

النقد الأدبي الحديث

بين الأسطورة والعلم

دراسات مترجمة

محيي الدين صبحي

الدار العربية للكتاب

رقـم الايداع بدار الكتب الوطنيـة
88/547
الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جميع الحقوق محفوظة الدار العربية للكتاب

1988

كلمة الكتاب ...

يشكّل هذا الكتاب عرضاً وافياً للمشهد النقدي في الفكر الغربي الى أواسط السبعينات ـ عرض أفقي يمتد عبر أوروبا وأمريكا في مختلف المدارس والمذاهب، وعرض شاقولي ينساح على فسحة من الزمن تقرب من ألفي وخمسمائة عام ثم ترقى وراء ذلك الى فجر نشوء الأساطير إبان ظهور وعي الانسان بذاته وبالكون من حوله . وبهذه الطريقة يتسع الكتاب حتى يكون ، تقريباً ، صورة عن حركة الفكر الحديث ، ويضيق على مقدار الفعالية التي يحتاج اليها النقد الادبي ، وهي فعالية تظل شاملة مهما ضاقت . فالنقد طريقة في الحياة وطريقة في التفكير وموقف من الحضارة . وهو دليل على حيوية الفكر ، ونهج يجدد به الفكر نفسه .

لكل هذا يبدأ كتابنا ببحث في المنطق يراجع به كاتبه ، كارل بوبر ، الموقف التفاؤلي لليبرالية التي ترى أن «الحقيقة بيان» أي أنها تكشف نفسها لمن خلصت نيته من الهوى. ولما كان لابد لكل حكم من الاستئناف الى سلطة نهائية فإن التجريبيين أرجعوا أحكامهم الى سلطة الحواس والملاحظة ، لكن الكتاب يرفض فكرة المصدر النهائي حتى ولو كان التجربة ، ويرى أن البحث في أصل المعرفة يقود الى الميتافيزيقا ، بينما من الواجب على العقل أن يتجنب الوقوع في شراك أي سلطة أو مصدر نهائي للمعرفة . وبذلك لا يبقى سوى الإقرار بنسبية المعرفة التي تفتح صدرها للانتقاد الدائم الذي يهدف الى تعديل معارفنا الأولية ، سواء انحدرت الينا عن طريق التراث أو الاستنتاج العقلي ، وبذلك نتوصل الى نسف كل

الأحكام النهائية والمصادر الوثوقية التي يسعى العقل العربي الى الركون اليها والاعتماد عليها في هذه المرحلة من تكوينه ، وهي مرحلة أقل ما يقال فيها إن المثقفين العرب يفبركون خلالها عقيدة تسلطية اطلاقية .

العلم والحضارة ، العلم والأدب ، ثم مكانة كل منهما في المجتمع وفي حياة الفرد ، هي موضوع تتمة الفصل الاول . فلئن كانت وظيفة التراث في المجتمع القديم ابتكار وسائل البقاء والثبات ، فإن وظيفة الثقافة المعاصرة (بما فيها التراث) هي أن تقدم وسائل التغيير السريع في المجتمع وطرق حياته . أهم عامل حاسم في التغيير هو العلم لأنه وسيلة لاكتشاف الطبيعة والسيطرة عليها ـ وكذلك لاكتشاف المجتمع والسيطرة على مناحي تغيره عقب النمو الذي يجتاح كل نواحي نشاطه ، ولكل ناحية من هذا النشاط علم يتخصص بدراستها والتخطيط لها وإيجاد الاكتشافات والمبدعات التي تدفع المجتمع الى التقدم في هذا المضمار . يسوق روبرت أو بنهايمر (مكتشف الطاقة الهيدروجينية) ثلاث ملاحظات يجدر التنبه اليها فقد تفيدنا ونحن نتخبط على عتبة عصر حديث :

أولاها أن «آثار العلوم في إغناء الحياة الفلسفية وتنشيط الحياة الثقافية تظهر عادة في بداية عصر النهضة العلمية» ، وهو أمر آن أوانه لدى مفكرينا الذين استغرقتهم الأيديولوجيات استغراقاً صرفهم عن التبصر في مناهج العلوم ومعطياتها وتأثيرها فيما بينها وعلى المجتمع .

ثانية الملاحظات «أن من الصعب في العلوم عامة إحداث قوانين أو اصدار تقارير عن أبحاث تتسم بصفة الكلية» . فإذا تذكرنا أن أهون الكتابات العربية تبدأ من تلخيص الحضارة والطبيعة والانسان والمجتمع ببضعة سطور عرفنا مدى التبسيط والتهور في الأحكام التي تترتب على انعدام التخصص والانصراف عن التعمق في نقطة واحدة .

ثالثاً إن شرف الموقف يلقي على المثقفين مسؤولية بناء المؤسسات التي تضمن للأمة انتشار الحرية والاخاء والبقاء . وهو نداء ينبغي على المثقفين العرب أن

ينذروا أنفسهم لتحقيقه ، بدلاً من الالتحاق بالحاشية الحاكمة أو مؤسسات البترودولار .

وأخيراً ، لئن كان للعلم كل هذا الدور الذي يتزايد باطراد في حياة البشر ، فما هي مكانة الأدب في العصر الحديث ، وكيف نميّز العلم من الأدب ؟ يقرر بطرس مدور أنه سيحاول اكتشاف مكانة كل منهما من خلال البحث بين مقولتين متناقضتين : «حين يصل العلم ينصرف الأدب» و«حين يصل الأدب ينصرف العلم» ، وهو يرجح المقولة الثانية على أساس أن الأدب لا يخضع للحقيقة التجريبية كما يخضع لها العلم. وبذلك لا يلغي فقط الفروق الأخرى ، كالحدس والمخيلة في الأدب بينما يتحكم العقل في التفكير العلمي ، بل يظهر أن هذه عناصر يشترك فيها الإثنان بنسب مختلفة :

«فالمخيلة دون نقد خليط مضحك من المبالغات والأفكار السخيفة ، أما النقد دون مخيلة فهو أرض قاحلة» . فالمخيلة هي القوة الدافعة للعلم والأدب معاً «غير أن المخيلة والتقييم النقدي لانتاجها في الحقل العلمي يعملان متكاملين مترابطين . . . فالعلم شكل من الشعر يعمل فيه العقل والمخيلة متضامنين» . بعد المقياس التجريبي لتفريق العلم عن الأدب ، يورد الباحث معايير تقويمية للحكم على الفرضية العلمية ، بعد تجريبها . هذه المعايير هي :

١ ـ القيمة التفسيرية ، أي مدى شمول الاكتشاف ولياقته بالنسبة لغيره .
٢ ـ القيمة التوضيحية ، أي درجة قدرته على حل المشكلات المربكة .
٣ ـ مقدار أصالته ، وتفوقه على الأبحاث الأخرى في الاقتصاد بالفكر والعمل .

ترى إلى أي حد تأثر النقد الأدبي الحديث بالفكر العلمي ومناهجه ؟ إن النقد الأدبي ما انفك منذ قديم الزمان يطمح الى انتحال معايير علمية توجه أحكامه . ولدينا في تراثنا الموازنة للآمدي والوساطة للجرجاني وكتب السرقات ،

تحاول عن طريق الحساب أن توثّق أحكامها . وفي العصر الحديث ، حاول الناقد الفرنسي (تين) أن يجعل من دراسة البيئة واللحظة والعرق منهجاً يفضي بالنقد الى حكم علمي . وتلاه إيليوت في قوله : إن الشاعر يقدم معادلاً موضوعياً لانفعاله عن طريق الصور والأحداث المتخيلة . وآخر نسخة من الجهد لعلمنة النقد هو ما ذهب إليه الناقد الفرنسي المعاصر ، رولاند بارث ، عن الأدب في حالة الصفر . أي حين يتساوى الكلام المكتوب مع المنطوق بإزالة الظلال التاريخية المرافقة للاستعمال الأدبي للكلمة ، لأن الصلات المفترضة بين اللغة والفكر قد انقرضت . فالأسلوب المحايد يتبرأ من المبالغات البورجوازية وطريقة التفكير الكلاسيكي . وبهذا صار الأدب نظاماً دلالياً (سيمانتياً) يهدف إلى إعطاء العالم معنى : «وليست رسالة النقد أن يقيم المعنى بل النظام» . وبذلك ينقلب النقد الى فعالية شكلية محضة ، تتناول لغة الكاتب إن كانت وجودية أو ماركسية أو تتصل بالتحليل النفسي لإظهار النظام الشكلي في الأثر الأدبي وتصنيفه بحسب مقولاته المنطقية . وهنا يغفل بارث التوتر الكامن بين لغة العصر ولغة الكاتب ، مثلما يتجاوز التناقض بين تغطية النقد للعمل الأدبي تغطية شاملة واكتشاف عناصر خفية أو عميقة فيه .

ومهما يكن من أمر ، فقد اخترنا نظرية بارث لننهي الفصل الأول من الكتاب عن العلم والأدب ونجعلها مدخلاً إلى دراسة النقد الأحدث ، وهو دراسة الأسطورة وأثرها في الفكر واللغة والشعر . وقد اخترنا مقالة كلينث بروكس لأنها تشكل مسحاً شاملاً لأهم الكتب التي عالجت الأسطورة في صلتها بالأدب والإنسان ، وسبب هذا الاحتفال بالأسطورة أنها تعتبر «مرحلة بدائية في مراحل التفكير الميتافيزيقي ، وأول تجسيد للأفكار العامة» ، كما يقول إرنست كاسيرر صاحب كتاب «فلسفة الأشكال الرمزية» الذي ما يزال فريداً في بابه . وإذا كان المفكرون الذين سبقوه في هذا القرن وما قبله يعتبرون اللغة والشعر والدين أموراً انبثقت عن الأسطورة ، فإن كاسيرر يخالفهم معتبراً أن اللغة والأسطورة فرعان مختلفان يصدران عن دافع واحد للتشكيل الرمزي . يسمي كاسيرر هذا الدافع بأنه «تركيز وتصعيد التجربة الحسيّة البسيطة» . هذا الدافع هو الذي يؤدي إلى

خلق الرموز . فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة : إنه الحقيقة . ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع . وفي الرمز يمحي التمييز بين الكلمات والأشياء ـ فاسم الإله (وليس الاله) هو المصدر الفعلي للقوة عند الرجل البدائي . ولكن ما أن يتطور التفكير المنطقي حتى تفقد اللغة شحنتها الانفعالية ، فتنتقل من المحسوس إلى المجرد ويلحق بها جفاف المنطق ويباس العلم . الشعر هو الفعالية الوحيدة في عصر العلم ، التي تستطيع أن تعيد للغة حلاوتها لأنه يصدر عن «منطقة الشعور المحض» . وبذلك يحفظ الشعر لنفسه مكانة إلى جانب العلم ، لأنه تعبير عن حقيقة موضوعية «إن الفن يؤلف أحد المنظورات التي نبصر بها الحقيقة الواقعية» لأنه يعطينا معرفة بحياتنا الداخلية ، مقابل العلم الذي يعطينا معرفة بالحياة الخارجية . وهذا عود على بدء إلى مسألة المسائل في الموازنة بين العلم والفن ومكانة كل منهما في الحياة الحديثة التي تتمحور حول سؤال واحد : ما هي الحقيقة الواقعية ؟ . ويبدو أن الفكر الحديث ينحو إلى الإعتراف بأن كلاً من العلم والفن والدين يقدم صورته الخاصة عن الحقيقة الواقعية . لكن الجميع يقرون بأفضلية العلم ، مع التشديد على أن العمل الفني «مع أنه يكشف ملامح الذات ، فإنه هو نفسه موضوعي ، وهدفه موضعة حياة الشعور» ، كما تقول الفيلسوفة سوزان لانغر . لكن لانغر وأستاذها كاسيرر حريصان على تمييز الأسطورة عن الشعر وكونها تشكل مادته .

أوحت الأسطورة بوسائل جديدة ندرس بها قوانين المخيلة . وقد وجد فرويد خصائص مشتركة بين الحلم والشعر ، فكلاهما يعتمد على التكثيف (ضم صور متعددة في صورة واحدة) ، والإزاحة (يصب في عنصر غير واضح الأهمية المغزى الكامن في الكل) والمبالغة في التعيين (عدة مغاز مختلفة تماماً تركز على عنصر واحد بحيث يحمل أكثر من معنى) . وفي كل من الشعر والحلم نجد أن مجرد تجاور الصور يسود ويعلو على العلاقات المنطقية غالباً . ولا يهتم فرويد كثيراً بالتفريق بين الشعر والأسطورة ، وإن كان كاسيرر يرى أن «المخيلة الأسطورية الحقة تنطوي دائماً على فعل إيمان» بينما ينكر تشيس أية صلة فعالة بين الشعر والأسطورة والإيمان . فالإيمان ليس ضرورياً ولكن مظاهره ضرورية كشعائر وقوة الفن هي في

أنه لا يعتمد على العقيدة ، ولذلك يتمكن من البقاء بعد انهيارها . وقد طور نورثروب هذه الفكرة بحيث صنف كل نتاج اللاوعي السابق على المنطق ضمن نماذج بدئية وفق الفصول الأربعة . والنماذج البدئية هي الصور التي تنطوي على مغزى كوني راسخ في النفس البشرية ، كالكهف والمتشرد والنافورة . أما يونغ ، فهو العالم الذي اكتشف هذه المفهومات وأسسها . وهو يرى «أن تجلّي الصورة في الحلم هو الحلم ذاته ، ويحتوي على المعنى الكامل» ، وبذلك يكون «العمل الفني العظيم مثل الحلم» ، يتطلب منا أن نضع تفسيرنا الخاص ، لأن القصيدة تقدم صورة «بنفس الطريقة التي تسمح بها الطبيعة للنبات أن ينمو ، وعلينا أن نستنتج نتائجنا» .

دراسة فرغسون لمسرحية أوديب تطبيق للمنهج الأسطوري ، في بعض جوانبه . والتفسير الجديد «أن المرء حين ينظر الى أوديب كشعائر دينية فإنه سيفهمها بأساليب تختلف عن فهمه لها حين يفكر بها على أنها قصة حولت إلى مسرحية» فهي تعتمد على مواكب الربيع وشعائر سرية عن نمو الفرد وتطوره ، كما يستدل من دور الجوقة التي تحفظ التوازن بين أوديب وخصومه ، وتلقي معظم الضوء على الشكل الشعائري للمسرحية باعتبار أنها تمثل «ضمير العرق» .

ثمة ضوء جديد آخر يلقيه جورج لوكاتش على الملحمة والمسرحية حين يقرر أنهما تعطيان «صورة كلية عن الحقيقة الموضوعية» ولكن ضمن مواقف محددة ، لأن رسالة الشكل الفني هي أن يعيد الفردية الى ما هو عام في الإنسان ومصيره . لهذا السبب يعتمد العمل المسرحي على الصدام الذي ينقلب إلى حل ذاتي وموضوعي في الوقت ذاته . والجولة التي يقوم بها لوكاتش بين مسرحية الملك لير وأنتيغونا والمسرحيات التي كتبت في بداية القرن تغني وتوضح مفهومه عن الصدامات الاجتماعية التي يحولها المسرح إلى «كارثة طبيعية» .

على أن بحث فرغسون عن «الفن المسرحي» الذي يستسرُّ في كل فنون اللغة ينزل به إلى طبقة أعمق حتى من العقدة ، لأنه يصر على أن العقدة ذاتها تقوم على الفعل . الفعل شيء لا يمكن تعريفه لأنه موجود داخل المسرحية وخارجها ، لذلك يعتبر مسرحية «أوديب الملك» تعبيراً عن مجمل الحضارة ، لأن الأسطورة كانت

تراثاً مشتركاً بين كل اليونانيين ، وكانت «أفعالاً» استطاع المسرحي أن ينسج عليها . على أن كلاً من الناقدين ، لوكاتش وفرغسون ، يؤمنان بأن العمل الفني كل عضوي يتضمن بعضه بعضاً بحيث يكون كل عنصر من عناصر البنية ناتجاً ضرورياً لمبدأ أعم يحكم الكل .

ومهما يكن من أمر ، فإننا إذا اعتبرنا الأسطورة مصدراً لكل الأنواع الأدبية ، فينبغي أن نضع في الحسبان أن هذه الأنواع تطورت تطوراً منفصلاً بحيث تشكل الشعر والمسرحية وفق خصائص متباينة ، وإن ظلت المشابهات كامنة في الأساس العميق لكل منهما ، مما دفع إيليوت إلى القول : الشعر في جوهره مسرحي ، وأعظم المسرحيات تتجه على الدوام نحو الشعر .[1]

ومقالة ويمسات وبروكس مسح تاريخي ، موجز ودقيق ، للنظريات الغربية في الشعر منذ سقراط إلى المدرسة الأسطورية والبنيوية ، إلى جانب مدرسة ثالثة تهتم بدراسة الجمهور الذي هو «تسمية للتركيز على البؤرة الواقعية ـ الاجتماعية» . وهذا بدوره ينعطف على تجربة التذوق والقيم التي تحكمها ومدى موضوعية تلك القيم : «لنقل إن الشعر نوع من الحقيقة الواقعية انحرف من خلال استجابات فردية. هذاالإنحراف ذاته هو مكان الحقيقة اضافةالى ان مثل هذاالتعريف يحفظ حقوق التذوق الفردي وموضوعية القيم المتضمنة في التجربة والتي يسعى الشعر إلى محاكاتها بالكلمات . هذه المحاكاة شمولية ، بمعنى أنها تؤلف بين الأضداد : السار والمحزن ، المؤلم واللذيذ . . . الخ مما يحفظ على القصيدة توترها والصراع فيها ضمن نظام جمالي يبلغ بها إلى مرتبة «التنزه» عن أية غاية مباشرة . وهنا يبرز لدينا «الشكل» كمصطلح يشير إلى جميع عناصر التأليف اللفظي ـ من إيقاع ووزن وبنية وتماسك وتأكيد وقول شعري وصور ـ مقابل «المضمون» أو «الرسالة» التي يريد الشاعر تبليغها . «الشكل» يخترق «الرسالة» بطريقة تجعلها تؤلف معنى أعمق من الرسالة أو الفكرة المجردة . حين يتسلط الشكل على المضمون يتحول القول إلى

---

(١) ويمسات وبروكس . النقد الأدبي ، تاريخ موجز ، ج٤ ص ١٨٦ ، ترجمة محيي الدين صبحي .

رؤيا . وبما أن الشعر تأليف بين الأضداد على شكل لولبي (اللذة «و» الألم ضد اللذة «أو» الألم) . بحيث نرى كل فرد من الزوجين في ضده ، فإن الشعر يرينا الصنع من خلال القول Diction والقول من خلال الصنع ، في اتحاد متوتر .

وإذ تم على هذا النحو عرض مركز للشعريات ، ننتقل إلى الرواية كفن حديث نسبياً . ولكن ، بقدر ما تعمدنا التزام الجانب الأكاديمي التقليدي في عرض النظرية الشعرية ، جنحنا إلى المبدعات والبدع التي يطرحها ما وراء النقد Meta-criticism . ذلك لأن الرواية لا تستقر على حال . فما يسميه بوخن «الرواية العليا» يحجم عن تحديده ، وإن كان مفهومه عنها أنها تقوم على اختيارات متعددة وليس على اختيار واحد كالرواية التقليدية المحددة . كما أن الرواية العليا ليست مقيدة بخاتمة زمنية ولا بفرد . فهي عملية وليست ناتجاً ، وهي طريق للسفر وليس نقطة الوصول . فهي تتوسع وتتقلص على حدود الخلود والفناء . إذا نحت الرواية نحو الفخامة اتصلت بالامتداد الزمني والامتداد الحجمي للملحمة والأسطورة ، وإذا نحت نحو ما هو حميم استغرقت في الاستبطان الفردي . وكلاهما لا ينتهي . لهذا يقع الروائي تحت رحمة سيل عرم من المادة الروائية التي تنتظر منه أن ينظم اندفاعها الغزير ويقاوم عودة المواد المهملة . وهذا ما يجعل بداية الرواية وخاتمتها مسألة اختيار صعب ، لأنهما مترابطان ترابط الحياة والموت . ففي البدء يكون الروائي كل شخص وكل مكان وكل شيء . ثم يبدأ التحديد ، وتبدأ معه مقاومة جمالية خفية تعيق تقدم الكاتب ، ومن خلال هذه المقاومة يتحسس الكاتب طريقه . فإذا تجنب التقنية الجاهزة وقع في التجريب الذي يهدم الروابط اللغوية هادفاً إلى خلق حالة من التأجيل يتوقف فيها التاريخ عند مفترق التوقعات . ويقرر بخمن «أن ما تشترك فيه كل الروايات التجريبية هو تصميمها الحازم على إبقاء الرواية تتحرك حول بدايتها بدلاً من أن تتجه إلى نهايتها» .

الحديث عن الرواية المتباينة الوجوه هو حديث عن نسبية الحقيقة وتباين القيم ، فمنذ أن غدت الرواية نفسية ومفتوحة لم يعد الروائي يجد حاجة للخاتمة لأن السرد يمضي عبر منظورات واحتمالات متضاعفة . وهذا ما يجعل الروائي بعد أن يختم روايته يعيد كتابتها من زاوية أو رؤية مختلفتين . وبذلك تغدو الرواية

سلسلة من أجزاء منفصلة ، يقوم كل جزء بذاته ، مع المحافظة على وحدتها الكلية من خلال ترابط داخلي بين أجزائها . ومقالة فريدمان محاولة لتقصي التقنيات المتبعة في هذا الصنف من الروايات بحسب عدد أجزائها . يلعب الراوية في الرواية المتباينة الوجوه دوراً هاماً لأن وعيه المتطور يجعله ينظر إلى الحدث من عدة وجوه بعملية دائرية . وعي البطل وإشكالاته الخلقية هما أهم ما في هذا الصنف من الروايات ، لأن وعي الرواية بذاتها وتقلباتها الفنية والخلقية يعتمد في النهاية على وعي البطل بقابلية المواقف لتفسيرات متعددة . يبقى أن المقالتين على درجة كبيرة من الغموض والتعقيد ، مما جعلني أتردد مراراً في وضعهما . ولكن شفع لهما أن بقية المقالات ليست أكثر سهولة . فالنقد الحديث تركيبي في جوهره ، لأن بسط الحقائق وتبسيطها قد انتهى من زمن بعيد في العالم المتقدم . السبب الثاني أن العقل الدوغماتي والعقيدة الوثوقية تسيطران على الرواية العربية وتخنقانها بحيث يمتنع على الروائي اكتشاف جوانب عديدة للحادثة الواحدة ، مما أوجب علينا وضع المقالتين لتذكير الروائيين والنقاد ـ إن أحسنوا القراءة ـ بأن عصر العقائد المطلقة والبطل ذا البعد الواحد أو البعدين أو الثلاثة قد مضى وانقضى . وحتى صلة الرواية الواقعية بالواقع إنما هي صلة وهمية تعتمد على «رأينا بأن أشياء معينة هي واقعية ، غير أن إحساسنا ذاته بالواقعة وهم مشترك» ـ كما يقرر برادبوري في مقالته الممتازة عن «القصة والحقيقة» . غير أن الشكل الروائي منفتح وسائب ، مما يغري الروائي بمحاكاة سطحية «لسماجة الحياة في عملها الأخرق» . كما يقول هنري جيمس عن الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر ، غير أن طبيعة الرواية ألا تعتمد على اللغة الأدبية ـ وما يميزها في الشعر من توتر ومفارقة . فعلينا أن نسلم بأن الشكل الروائي سائب وشديد التعرض للصدفة ، ويعتمد على إيجاد رصيد في نفس القارىء على أساس أنه يصدق ما يقول الروائي . أو كما يقول رونالد بارث : «إن الرواية تعطي للمخيلة الضمان الشكلي بالواقع» . لذلك اعترف كل النقاد بواقعية الرواية ـ ثم اختلفوا في معنى تلك الواقعية ؛ وهذا هو السبب في أن كل حركة في الرواية ، من أقصى الوثائقية إلى أقصى الرمزية أو الشكلية ، ادعت بأنها واقعية . يبقى بعد ذلك أن نقرر إن كان الواقع الروائي

وهماً ذا قوة خالقة أو أنه وهم ناتج عن حقيقة تاريخية : «لقد ضاع معنى الرواية ليس لأننا نخلط الوهم بالواقع بل لأننا نخلط الواقع بالوهم» !!

ومهما يكن من أمر فإن الرواية الحديثة تمعن في رفضها للمنظور التاريخي مع إطراء في ميلها إلى التجذر في التجربة الجماعية للجنس البشري ، على اعتبار أن الرواية الحديثة قد ندبت نفسها للكشف عن الطبيعة الحقة للإنسان من حيث هو كائن نوعي . وهذا ما يحدو بالناقد أن يعود أدراجه مرة أخرى إلى الأساطير التي سعت إلى «تحويل الغوامض الطبيعية إلى نظم ثقافية متماسكة» . وقد قام الناقد ماكس شولتز بعمل فذ حين استمد من نتائج ليفي شتراوس ، عن الطبيعي والصنعي عند القبائل البدائية ، منهجاً في نقد الرواية لاستخراج النماذج البدئية منها ـ وهذا ما حاولته مود بودكين في الثلاثينات حين طبقت منهج يونغ على الشعر ـ كما أشرنا في دراسة الأساطير والقسم المتعلق بها . وإذن فالصلة بين الرواية والحقيقة هي صلة الكشف عن انتماء الفرد إلى العرق وانتماء العرق إلى الجنس البشري عامة ..

فيما تبقى من الكتاب وضعنا مقالات نقدية عن ألان روب غرييه وتنيسي ويليامز وإليوت وباربوس ، يلي ذلك تقريران نقديان عن الوضع الأدبي في الأمريكتين . وبذا يكون الكتاب قد بدأ من المجرد العام في منابع العلم والجهل ، إلى منطقة أقل تجريداً في علاقة العلم بالحضارة ؛ كذلك ينطلق من الأسطورة التي هي أساس الحضارة ليتوضع في الملحمة والمسرحية ونظريات الشعر ؛ ولما كانت الرواية وريثاً للأنواع الأدبية كلها ـ ما عدا الشعر ـ فقد عرضت آخر النظرات المتعمقة بها فإذا بها تستدير لتغوص في الأسطورة وعالم ما قبل المنطق . وتبين الأبحاث النقدية التي ذيلنا بها الكتاب أن النقد التطبيقي ليس بعيداً عن المنطلقات النظرية في المقالات الأخرى ، علماً بأن الأبحاث النظرية ليست خلواً من التطبيق العلمي ، لأن الناقد لا يستخلص نظريته من الفراغ ، وإنما يكتب وعينه على النتاج الأدبي من جهة ونظريات المنطق والعلوم الإنسانية من جهة أخرى ، لأن النقد فعالية وسطية بين العلم والأدب . وهذا هو مصدر كبير من مصادر إرباك

القارىء العربي . فالناقد الغربي يكتب عن تراث الغرب ونتاج لغاته الحديث ، فيما تغيب معظم هذه المصادر عن إلمام القارىء العربي . ولعل مثل هذا التحدي سيشجعنا جميعاً على مزيد من الاطلاع وتوسيع آفاق المعرفة بالعالم من حولنا لكي نواكب ركب حضارة أوشكت أن تجاوز عصر الطيران لتلحق بسرعة الضوء .

محيي الدين صبحي
باريس

ـ ١ ـ

العلم والأدب

١ ـ حول منابع العلم والجهل ..... كارل بوبر
٢ ـ العلم والحضارة ..... جورج روبرت أوبنهايمر
٣ ـ العلم والأدب ..... بطرس مدور
٤ ـ الإلهام في الإكتشاف العلمي والأدبي بطرس مدور
٥ ـ الأدب في حالة الصفر ..... مارتن تورنل

حول منابع العلم والجهل

كارل بوبر

أخشىٰ أن يصدم هذا العنوان أبصار النقاد ، لان «منابع العلم» شيء مفهوم ، وكذلك «منابع الخطأ» أيضاً ، أما «منابع الجهل» فإنها شيء غير مفهوم أبداً . فالجهل شيء سلبي : إنه غياب المعرفة . فكيف يمكن لغياب أي شيء أن يصدر عن منابع ؟

لقد أثار هذا الاعتراض واحد من الأصدقاء الموثوقين ، حين أسررت إليه بهذا العنوان . وقد صدمني اعتراضه ، ودفعني إلى ابتكار براهين عقلية توضح أنني صممت العنوان بهذا الشكل ، رغبة مني بتأثيره اللغوي على القارىء .

وكان من جملة ما قلت أنني آمل أن ألفت الأنظار ، بهذا العنوان ، إلى عدد من المسائل التاريخية والفلسفية ، وبخاصة «مؤامرة الجهل» التي ليست أمراً سلبياً يتمثل في نقص المعرفة ، بل هي قضية إيجابية ذات اتجاه مضلل يُسمّم عقولنا ويقودنا إلى مقاومة المعرفة .

إن المشكلة التي أرغب في حلها جديدة تمام الجدة ، وآمل أن أوفق إلى إيجاد حل لها . وربما تعود أصولها إلى الخلاف التقليدي بين بريطانيا وأوروبا ، أي إلى الخلاف الفلسفي بين التجريبية الكلاسيكية عند باكون ولوك وبركلي وهيوم ومل

من جهة ، وبين العقلانية الكلاسيكية عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز . وفي هذا الخلاف ، تصر المدرسة البريطانية على أن الملاحظة هي المنبع الوحيد للمعرفة ، بينما ترى المدرسة الأوربية أن المنبع هو الحدس العقلي بالافكار الواضحة . ولم تعد الفلسفة التجريبية قاصرة على بريطانيا ، بل اجتاحت امريكا ووصلت إلى القارة الاوروبية عن طريقة المناهج العلمية .

وفي رأيي أن الفروق بين التجريبية والعقلانية قليلة جداً ، وكلتاهما على خطأ . وان كنت أظن أنه بالرغم من أهمية الملاحظة والعقل فإن أهميتها في الوقت الحاضر لا تشابه ما كان لهما سابقاً . وأعتقد أنهما لا يشكلان منبع المعرفة في الوقت الحاضر .

إن مشكلتنا تتعلق بنظرية المعرفة . وبينما يرى كانت أن السؤال «كيف أعرف» هو أحد ثلاثة أسئلة هامة يسألها الإنسان ، فإن برتراندرسل الذي يخالفه في كثير من الأمور ، يتفق معه في هذه المشكلة فيما يتعلق بنتائجها في العلوم والأخلاق وحتى السياسة . ويرى أن الفكرة هي حقيقة موضوعية ، وبما أن كل فكرة هي حقيقة مفيدة ، فإن رسل ينضم إلى صفوف «المفكرين الجماعيين» في حين أن فئة من الفلاسفة يرون أن الفلسفة بطبيعتها لا تؤدي إلى أية نتائج مفيدة ، ولذلك فإنها لا تؤثر في العلوم ولا في السياسة . ولكن الواقع يبين أن الأفكار أخطر الأشياء وأقواها .

إن الإيمان بالليبرالية يعني الإيمان أن بالامكان أن يسود القانون والعدالة الاجتماعية والحقوق الأساسية في المجتمع الحر . لكن هذا الإيمان يتضمن أيضاً أن العدالة ليست مطلقة ، وأن الأحكام يمكن أن تخطىء تجاه الحقائق ، وأن التجربة العملية تبين أن العدل المطلق مستحيل في أية قضية . لكن هذا الإيمان بإمكان سيطرة القانون والحرية والعدالة ، لا ينسجم مع علم المنطق الذي يقرر أنه ليس في الوجود حقيقة موضوعية ، في أية حالة من الحالات ، وأن أي حكم من الاحكام لا يستطيع أن يرتكب خطأ حقيقياً ، لأنه لا يستطيع أن ينحاز إلى الخطأ أو إلى الصواب . إنه مجرد حكم .

إن الحركة الليبرالية التي بدأت في عصر النهضة ، وانتهت من خلال الحروب والثورات والإصلاحات الدينية إلى إنشاء المجتمعات الحرة في الأقطار الناطقة بالإنكليزية . . . إن هذه الحركة تعتمد على تفاؤل شديد بقدرة الإنسان على طلب الحقيقة والبحث عن المعرفة . ويكمن في قلب هذا التفاؤل اعتقادنا بأن (الحقيقة تعلن عن نفسها) . فإذا لم تكشف ذاتها اكتشفها الإنسان . إن إماطة اللثام عن الحقيقة ليس سهلاً ، ولكن إذا كشفت عن نفسها علينا أن نملك القدرة على رؤيتها وعلى التمييز بين الحقيقة والزيف ، لكي نعلن أن هذه هي الحقيقة .

ولقد كان ذلك التفاؤل سبباً في ميلاد العلم الحديث والتكنيك الحديث . وكان الناطقان بلسان هذا الميلاد هما باكون وديكارت . لقد أعلنا أن الإنسان لا يحتاج إلى تعاليم مسبقة كي يصل إلى الحقيقة ، لأن كل إنسان يملك في نفسه منابع المعرفة سواء عن طريق حواسه التي يلاحظ بها الطبيعة أو بقوة الحدس العقلي الذي يستعمله ليفرق بين الحقيقة والزيف ، ويرفض أية فكرة غامضة لا يقبلها العقل بشكل عفوي .

«يستطيع الإنسان أن يتعلم ، ولهذا يستطيع أن يتحرر» . هذا هو الاستنتاج الذي يشكل صلة الوصل بين التفاؤل الفلسفي والليبرالية . ولكن يمكن معارضة هذا الاستنتاج بآخر معاكس له . إن عدم الإيمان بقدرة العقل الإنساني ، وبقدرة الإنسان على اجتلاء الحقيقة ، يتصل دائماً بعدم الثقة بالإنسان . وترتبط هذه الفلسفة التشاؤمية تاريخياً بنظام يحرّم الإنسان من حريته ، كما تقود إلى المطالبة بإنشاء مؤسسات ذات تقاليد راسخة ، لها سلطان واسع ينقذ الإنسان من جشعه وتعاسته .

إن التعارض بين الفلسفة التشاؤمية والفلسفة التفاؤلية ، يماثل في عمقه ذلك التعارض بين الفلسفة التقليدية والفلسفة العقلية التي ولدت الفلسفات التجريبية والنظرية واللاعقلية . مع العلم أن الفلسفة التقليدية هي التي تقبل بسلطة التقاليد الفكرية الموروثة ، بينما ترفض الفلسفة العقلية كل ذلك وتعطي للعقل الحق في أن يجرب وينتقد .

ومما يستدعي العجب أن الدراسات المجردة ، كعلم المنطق مثلاً ، لا تبرأ

من الغايات العملية ، بل إنها لتتأثر إلى حد بعيد بالآمال السياسية والأحلام الطوباوية . وإن هذا لتحذير شديد لكل علماء المنطق . فماذا يمكن أن يفعل المرء إزاء هذه الظاهرة ؟ بالنسبة لي ، أهتم فقط بشيء واحد هو أن أجد الحقيقة في مشاكل المنطق ، سواء أوافقت هذه الحقيقة ميولي السياسية أو لم توافقها . ولكن ألست ، كإنسان ، عرضة للتأثير بشكل لا شعوري ، بآمالي ومعتقداتي السياسية ؟

لقد شاء حسن الطالع ألا أكون تجريبياً ولا عقلانياً فقط ، بل انني ليبرالي أيضاً . ولانني ليبرالي أرى من واجبي أن أخضع كل نظريات الليبرالية للبحث والنقد .

وفيما أنا منهمك بفحص انتقادي من ذاك النوع اكتشفت الجزء الذي لعبته النظريات المنطقية في تطوير الأفكار الليبرالية . وقد وجدت أن علي ـ كمنطقي ـ أن أرفض هذا الجزء رفضاً باتاً . ويمكن لتجربتي هذه أن توضح أن آمالنا وأحلامنا لا تسيطر بالضرورة على نتائج أبحاثنا . وتوضح أيضاً أن أفضل الطرق في البحث عن الحقيقة هي أن نبدأ بنقد أفضل معتقداتنا . وقد يرى البعض هذه الطريقة جامحة ، لكنها لن تبدو كذلك لمن يبتغون الحقيقة ولا يخافون من وجودها . وقد وجدت في فحصي للتفاؤل الفطري في المنطق الليبرالي ، بعض الأفكار التي قبلها الفلاسفة دون أن يمحصوها أو يناقشوها الحساب خلال الأجيال . وأعمق هذه الأفكار هي الفكرة التي ذكرتها من قبل ، وهي أن (الحقيقة تعلن عن نفسها) أو (الحقيقة بيان) . وأغرب ما في الأمر هو مؤامرة الجهل التي أحاطت بهذه النظرية وجعلتها تنمو باطراد .

إن مبدأ (الحقيقة بيان) يقود إلى النظرة التفاؤلية التي تقول إن الحقيقة إذا وضعت أمامنا فرضت نفسها كحقيقة ، وإذا لم تكشف الحقيقة نفسها علينا أن نكشفها أو نكتشفها . هذا هو الأمر الواقع ، ولا يحتاج إلى مناقشة أبعد من ذلك . لقد وهبنا الله عيوناً لترى الحقيقة وعقلاً ليفهمها : وعلى هذا المبدأ أسس ديكارت منطقه المتفائل القائل : إن ما نراه برؤية واضحة غريزية صحيحاً ، فلا بد أن يكون صحيحاً . وبما أن الله لا يخدع أحداً (فالحقيقة إلهية) . كذلك يرى

باكون أن (الحقيقة طبيعية) فالطبيعة (كتاب مفتوح ومن يقرأها بعقل صاف لا يمكن أن يخطىء . ولا يضلّ عن الحقيقة إلا من تسمم عقله بالهوى فأوقعه في مواقع الخطأ) .

وبناء على الملاحظة الأخيرة نرى أن مبدأ (الحقيقة بيان) يخلق الحاجة إلى فحص الزيف . فالمعرفة ، بما هي امتلاك للحقيقة ، لا تحتاج إلى شرح ، ولكن كيف يمكن لنا أن نقع في الخطأ إذا كانت الحقيقة بياناً عن نفسها ؟

الجواب طبعاً هو أننا نخطىء بسبب رفضنا الشائن لأن نرى الحقيقة الواضحة . أو لأن عقولنا تسممت بالهوى عن طريق الثقافة والتقاليد والتأثرات الشريرة التي حرمت عقلنا البريء الأصيل الصافي من مميزاته الفطرية . وعلى هذا يكون الجهل من عمل القوى التي تتآمر على ابقائنا في حالة الجهل ، وتسمم عقولنا بأن تملأها بالزيف ، وتعمي عيوننا بحيث لا ترى الحقيقة الواضحة . فالهوىٰ والقوى الشريرة هي منابع الجهل إذن .

إن هذا الاعتقاد الغريب بالتآمر هو نتيجة حتمية للاعتقاد التفاؤلي القائل بأن الحقيقة سوف تظهر اذا أعطيت لها فرصة عادلة . وبالتالي فإن السلام سوف يسود العالم إذا حل الضمير الطيب محل القانون .

يقول ملتون :

«دع الحق والباطل يتصارعان في معركة حرة صريحة ، فمن يعرف الحق هل يلتفت إلى الباطل» .

وعلى هذا يبدو لملتون أن الحق إذا لم يسد فلا بد أنه خضع لضغط مهين . وهنا نرى ملامح الاتجاه نحو التساهل الذي يعتمد في أساسه على الإيمان بسيادة الحقيقة لكن إيمانه هش لانه عرضة للوقوع في نظرية التآمر ، وهي في مجملها أسطورة تشابه الأسطورة القائلة إن الحقيقة بيان .

وبناء على ذلك فإن المنطق التفاؤلي لدى بيكون وديكارت وهم غير صحيح ، إلا أن أغرب ما في هذه القصة أن هذا المنطق الزائف كان الدافع الأول لأعظم ثورة ثقافية وأخلاقية في التاريخ . فقد شجع الناس على التفكير المستقل ، ووهبهم الأمل في أن يحرروا بالمعرفة ذواتهم والآخرين من ربقة التعاسة

والعبودية . وقد جعلت هذه النظرية العلم الحديث أمراً ممكناً ، وأصبحت الأساس في مكافحة الرقابة والضغط الواقعين على الأفكار الحرة . وسمحت لصياغة الافكار المبتكرة والحرية الفردية بالظهور ، إضافة إلى أنها غدت القاعدة الفكرية لفهم الإنسان الحديث لكرامته ومطاليبه بنشر ثقافة عامة عالمية ، وحلمه الجديد بخلق مجتمع متحرر . لقد جعلت هذه النظرية الإنسان مسؤولاً عن نفسه وعن الآخرين ، ومتلهفاً إلى تغيير الشرط الإنساني نحو الأفضل والأمثل . إن هذه القضية نموذج للفكرة السيئة التي تنتج أفكاراً حسنة ومتعددة . وكما كان لنظرية المنطق التفاؤلي فوائد كثيرة ، كانت له عواقب وخيمة أيضاً :

إن نظرية (الحقيقة بيان) تعني أن باستطاعة من ينشدها أن يراها إذا خلصت نيته وأراد ذلك . لقد كانت هذه النظرية أساساً لكل نوع من أنواع التعصب . لأنه لا يرفض الحقيقة إلا أشد الناس إمعانا في الشرّ . . . وهؤلاء الذين لديهم ألف سبب وسبب لأن يخافوا من الحقيقة ، هم الذين ينكرونها ويتآمرون للضغط عليها وحجبها عن الأنظار . إن هذه النظرية لا ترعى فقط التعصب ضد الذين لا يرون الحقيقة ، وإنما تدعو إلى نظرية السيطرة المطلقة أكثر مما تدعو إليها أشد نظريات المنطق التشاؤمي تعصباً . فالنظرية الأخيرة تدعو إلى السيطرة لأنها لا ترى أن الحقيقة بينة . أما نظرية (الحقيقة بيان) فإنها بحاجة إلى عناية دائمة ، ليس عن طريق التفسير والتبرير فقط ، وإنما عن طريق إعادة التفسير وتكرار التأكيد والتبرير . فالسلطة المطلقة مطلوبة لكي تذيع الحقيقة البينة على الناس يوماً بعد يوم كي لا يعميهم التضليل عن رؤيتها . ولذلك فإن كثيراً من المناطقة ، ينقلبون ، إذا يئسوا ، من تفاؤلهم المشرق إلى التشاؤم الأسود عن طريق نظرية السلطة المطلقة : ويبدو لي أن أعظم المناطقة ، أفلاطون ، قد وقع في هذا التطور المأساوي .

لقد لعب أفلاطون دوراً حاسماً في فكرة ديكارت (الحقيقة الهية) ومفادها أن عقلنا لا يمكن أن يخدعنا لأن الله لا يخدع أحداً . أو بعبارة أخرى : إن عقلنا هو مصدر المعرفة لأن الله هو مصدر المعرفة .

ويؤكد أفلاطون بأن لدى كل إنسان مصدراً إلهياً للمعرفة يكمن في روحه

التي كانت تعرف كل شيء قبل أن يولد الإنسان . وعندما يولد الإنسان ينسى كل شيء ولكن يمكنه أن يتذكر تلك المعرفة إذا رأى الحقيقة وتأكد منها . وعلى ذلك فإن المعرفة تستعاد عن طريق التذكر .

وبما أن المعرفة تسقط عن الإنسان عندما يولد فإن هذا السقوط هو مصدر الجهل ، ومن هنا تتولد عند أفلاطون بذور نظرية مؤامرة الجهل . والصلات واضحة بين نظرية المصدر الإلهي للمعرفة وبين مبدأ الحقيقة بيان . اذ لو رأينا الحقيقة ونحن في حالة النسيان فلا بد أن نتأكد على الفور أنها الحقيقة . إن الحقيقة مخزونة حتى إذا انكشفت عرفناها . فالحقيقة إذن بيان .

وما لبث اليأس أن استولى على أفلاطون في (الجمهورية) فبزغت لديه بواكير منطقه التشاؤمي في الصورة المشهورة التي صور بها سجناء الكهف ، حيث يبين أن عالم تجاربنا ليس سوىٰ ظلال للعالم الحقيقي . ولو هرب أحد السجناء من الكهف وواجه العالم الحقيقي لواجه كثيراً من العناء في رؤية ذاك العالم وفهمه ، فضلاً عن المشاق التي تنتظره إذا حاول اقناع زملاءه من السجناء بارتياد عالم الحقيقة . إن هذه الصعاب تفوق قوة الإنسان ، ولا يتغلب عليها إلا العباقرة الصابرون . ومصدر التشاؤم في هذه النظرية هو حصر المعرفة بعدد قليل من الصفوة المختارة . وقد بدت نتائج هذه النظرة التشاؤمية في كتابه (القوانين) حيث نزع الى التسلط واحترام التقاليد .

وهكذا نجد في أفلاطون أول تطور في المنطق من التفاؤل إلى التشاؤم . والنظريتان كلتاهما تؤلفان قطري الدائرة المتعاكسين في الأساس الفلسفي للدولة والمجتمع . فمن الطرف الأول نجد الفلسفة الثورية الطوباوية التي تتخلى عن التراث والسلطة والشروط المسبقة ، ومن جهة أخرى نجد الفلسفة التقليدية ذات السطوة والسلطان .

وربما يعود هذا التطور الى فكرة سقوط الإنسان التي يمكن للمنطق أن يفسرها تفسيراً تفاؤلياً أو تشاؤمياً حسبما يعتقد .

وبالرغم من أن السقوط يؤثر على جميع البشر فإن رؤيا أفلاطون في الكهف تقرر أن الحقيقة تظهر للنخبة بفضل عناية ربانية . والحقيقة التي تظهر هي الحقيقة

التي تفضح هذا العالم المزيف الوهمي . ولقد أسس سقراط طريقة (الاستقراء) بأن الروح تحوي قبل ولادتها كل المعرفة ، وبأن الإنسان نسي معرفته بعد السقوط ، ويمكن تذكيره بها عن طريق المحاورة بأسئلة تهدف إلى إبعاد الهوى والمعتقدات الزائفة والأفكار المسبقة والأجوبة الخاطئة التي تلفظها الروح . إن سقراط لا يدعي المعرفة . وقد وصفه أرسطو بأنه (كان يثير التساؤل ولا يعطي جواباً . فقد كان يعترف دائماً بأنه لا يعرف شيئاً)فتوليد سقراط لا يهدف إلى بث أية معتقدات ، بل يهدف إلى إزالة المعرفة الزائفة عن الروح . وقد حقق هدفه حين علّمنا أن نشك بمعتقداتنا . وهذه الطريقة نفسها جزء من طريقة باكون في الاستقراء . . . وقد أوضحها في كتابه (الآلة الجديدة Novum Organum) حيث يفرق بين الفكرة الصحيحة والفكرة الزائفة . ويسمى الفكرة الصحيحة (Interpretative Natura) وتعني «تهجي كتاب الطبيعة» كما يسمي الفكرة الزائفة «Anticipatio Mentis» وتعني «الهوى الذي يسوق العقل إلى الأحكام المسبقة في الطبيعة» . وهذا يعني أن علينا ، حين ننظر في الطبيعة أن نصفي ذهننا من كل نظرية أو شعور مسبق أو معتقدات زائفة ، لأن هذه جميعها تشوب نظرتنا إلى الطبيعة . وليس لنا سوى هذا السبيل لكي نصل إلى كتاب الطبيعة المفتوح ، أي إلى الحقيقة البينة .

وعلى هذا يكون الاستقراء الباكوني ـ الأرسطي مساوياً للتوليد السقراطي القائم على منع العقل من التحيز للهوى ليقوى هذا العقل على معرفة الحقيقة البينة أو قراءة كتاب الطبيعة المفتوح . ويأتي من هذا القبيل الشك الديكارتي الذي يهدم كل تخرصات الهوى والأحكام المسبقة ليفسح المجال للعقل كي يصل إلى الحقيقة الثابتة .

ونستطيع الآن أن نرى بجلاء في هذا المنطق التفاؤلي كيف أن المعرفة حالة طبيعية إنسانية ، أو أنها الحالة الصافية للإنسان . . . حالة العين النقية التي تستطيع أن ترى الحقيقة دون أن تسمح بغشاوة تحول بينها وبين ما تريد ، في حين أن حالة الجهل تأتي من الغموض والتحامل والسقوط . . . كما أننا نستطيع أن نرى بجلاء لماذا لم يقف هذا المنطق عند حدود ديكارت بل تعداه إلى بيكون وبقي مبدأ ثابتاً وعقيدة أساسية تمت إلى الفكرة الدينية التي تقول إن المعرفة سلطة آلهية .

ولعل ألوهية مصدر المعرفة يوضح لنا السبب الذي يفرض علينا أن«نطهّر» أنفسنا قبل أن نصل إلى الآلهة أو الطبيعة . إن مصدر المعرفة يجب أن يبقى نقياً طاهراً لأنه إذا تدنس أصبح مصدراً للجهل . بالرغم من السمة الدينية التي ميزناها في منطق ديكارت وباكون ، فقد كانا من أكبر المعارضين للهوى وللمعتقدات التقليدية لأنهما يطلبان حذف كل المعتقدات إلا ما ندركه نحن بأنفسنا . وكانا يهاجمان سلطة الأفكار والتقاليد التي كانت تسود العصور الوسطى . وكانت هجماتهما تعيب سلطة أرسطو والتراث المدرسي.لقد أعلمانا أن الناس لا يحتاجون للخضوع إلى سلطة فكرية ما داموا قادرين على إدراك الحقيقة مباشرة دون وسيط . لكنهما لم ينجحا ـ كما أظن ـ في تحرير منطقهما من السلطة الفكرية . . . لا لأنهما تقبلا السلطة الدينية ـ للآلهة أو للطبيعة ـ بل لأسباب أعمق من ذلك .

إن باكون وديكارت بالرغم من نزوعهما إلى الفردية لم يجرءا على اللجوء إلى حكمنا الفردي ، لأنهما ربما شعرا أن هذا يمكن أن يقود إلى الذاتية والاستبداد والجور . ومهما كان السبب في ذلك فانهما لم يستطيعا أن يتخلصا من التفكير بالتعابير الموروثة ، وكل ما استطاعاه هو أنهما استبدلا سلطة بأخرى . فقد استبدل باكون سلطة أرسطو بسلطة الحواس ، واستبدل ديكارت سلطة الكتب المقدسة بسلطة العقل . وهذا يعني أنهما بالطبع فشلا في حل المشكلة الكبرى :

كيف يمكن أن نقبل بأن المعرفة مسألة إنسانية تماماً ، دون أن نعترف في الوقت نفسه أن هذا كله نزوة فردية وتحكم كيفي .

لقد بُحثتْ هذه المشكلة ووُضعتْ حلولها من عهد بعيد . فقد ظهرت عند كزينوفون وبعده عند ديموقريطس ثم سقراط. ويكمن الحل في التحقق من الخطأ الذي نرتكبه . لكن فكرة الخطأ والضعف الإنساني تتضمن فكرة أخرى ـ هي فكرة (الحقيقة الموضوعية) : أي المقياس الذي نرتد أمامه . وعلى هذا لا تكون فكرة العصمة الإنسانية (قابلية الخطأ عند الإنسان) من نتاج الفلسفة التشاؤمية : فهذه الفكرة تفيد أن الإنسان يبحث عن الحقيقة لاجل الحقيقة مع أنه قد يخطىء ضالته . وتفيد أيضاً أن الإنسان إذا كان يحترم الحقيقة فيجب أن يبحث عنها وعن

أخطائه حسب نقد ذاتي ونقد عقلاني مستمر .

ولقد حاول ارازموس أن يعيد الحياة إلى هذا المذهب السقراطي فقال : «اعرف نفسك ثم اعترف لها بقلة ما تعرف !» . ولقد تلاشى هذا المذهب فيما بعد أمام نظرية (الحقيقة بيان) وما تلاها من تعاليم لوثر وباكون وديكارت الذين سعوا إلى بث الثقة في النفس الإنسانية بمختلف الوسائل .

وإننا لنتبين من هذه الكلمات ، الفرق بين الشك الديكارتي والشك لدى سقراط أو ارازموس أو مونتين . فبينما يشك سقراط في المعرفة الإنسانية ويثبت على رفضه لأي تظاهر بالمعرفة والحكمة ، نجد ديكارت يشك في كل شيء لينتهي إلى الادعاء بأنه يمتلك المعرفة الأكيدة المطلقة . لأنه رأى أن شكه العام بكل شيء سينتهي به إلى الشك بحقيقة الله ، وهذا باطل . وما دام قد أثبت أن الشك العام باطل فقد استنتج أن بإمكاننا أن نكون حكماء وأن نحصل على معرفة أكيدة على ضوء العقل ، عن طريق التفريق بين الأفكار الأولية الواضحة التي مصدرها الذات الإلهية ، وبين جميع الأفكار الأخرى التي تصدر عن مخيلتنا المشوشة . فالشك الديكارتي إذن مجرد وسيلة لإنشاء مقياس للحقيقة نحصل بواسطته على معرفة أكيدة وحكمة دائمة . لقد أوصل الشك ديكارت إلى هذه النهاية في حين أن أول قواعد الحكمة عند سقراط هي أن نعرف حدودنا وأن يعرف كل واحد منا كم تبلغ معرفته من الضآلة .

وعلى حين دفع المنطق التفاؤلي ملتون إلى الاعتقاد بأن الحقيقة سوف تسود ، أكد نيقولاس واراسموس على عدم عصمة الإنسان . وكان هذا المبدأ هو المبدأ الإنساني الصحيح الذي حمله نيقولاس واراسموس ومونتين ولوك وفولتير ثم جون ستيوارت مل وأخيراً برتراند رسل . وهو مبدأ يقوم على التسامح . ولقد أجاب فولتير في قاموسه الفلسفي على سؤال «ما هو التسامح ؟» فقال :

«التسامح نتيجة إنسانيتنا . كلنا عرضة للخطأ وغير معصومين عن الزلل ولذلك يجب أن يغفر أحدنا للآخر . هذا هو المبدأ الاول من مبادىء الحقوق الطبيعية»

لقد وضع باكون وديكارت الملاحظة والتأمل في المحل الأول ، وجعلاهما

زينة كل إنسان . لكنهما في عملها هذا قسما الإنسان قسمين : قسماً سامياً يتحلى بالموهبة واحترام الحقيقة ، وقسماً منحطاً يؤلف نفوسنا الإنسانية ، ثم جعلا كل إنسان مسؤولاً عن أخطائه التي يرتكبها حيال الحقيقة البينة . وبذلك أصبحنا بأهوائنا وأفكارنا مصادر الجهل .

وهكذا عندما انشطر الإنسان قسمين أصبح الإنسان نفسه مصدر أفكاره الخاطئة وجهله الأعمى ، وصار فيه عنصر فوق العناصر الإنسانية ـ هو الذكاء أو الحواس ـ يمده بالمعرفة .

لكن هذا محال لأننا نعرف أن الفيزياء التي أسسها ديكارت خاطئة رغم أنه بناها على مبادىء أولية قبل العقل بها ، فوجب أن تكون صحيحة . وكذلك فإن الحواس لم تكن موضع ثقة في يوم من الأيام منذ أن بحث فيها بارمينيداس وديمقريطيس وأفلاطون .

من الغريب أن التجريبيين الجدد أهملوا تلك التعاليم القديمة ، ولقد كان الوضعيون وأصحاب فلسفة الظواهر (Phenomenalists) أكثر الناس إمعاناً في تجاهل التعاليم القديمة حين كانوا يقدمون الحلول التي يرتأونها للمشاكل المطروحة . وسبب التجاهل واضح . فهم يعتقدون أن حواسنا لا تخطىء ، وما يخطىء هو نفوسنا التي لا تعرف أن تقرأ في كتاب الطبيعة . إن حواسنا تتقرى الصواب ، ولكن يمكن أن يتسرب الخطأ عن طريق تعبيرنا باللغة عن معارفنا ، لأن اللغة أداة قاصرة . ولكنهم فيما بعد اكتشفوا أن اللغة عطاء الهي استوعبت تجربة الأجيال : ولذلك فإنها لا تلام إذا نقلت الخطأ ؛ والملوم دائماً هو الإنسان ، لأنه لا يعرف كيف يستعمل اللغة .

وحين نلقي اللوم كله على أنفسنا نتبين رفعة الحواس أو العقل أو حتى اللغة : هذه الرفعة التي تظهر على حساب الإنسان بالمقارنة بين معرفة حقيقة الطبيعة الآلهية من مصدرها النقي ، وبين نفوسنا الخاطئة : أي الفرق بين الله والإنسان .

ولقد انحدرت هذه المقابلة بين الله والإنسان إلى باكون عن طريق اليونان لأنها جزء من تفكيرهم الكلاسيكي في إيضاح التعارض بين الطبيعة وتفكير

الإنسان ، كنوع من التعارض بين الحقيقة المقدسة والخطأ الإنساني أو الزيف . وقد استمرت بعد باكون ، وبتأثيره الفكرة القائلة إن الطبيعة صادقة ومقدسة ، وإن الخطأ والزيف يأتيان من التفكير الإنساني . وقد اندس هذا التفكير في تاريخ الفلسفة والعلوم والسياسة والفنون .

فهل نستطيع أن لا نقف مكتوفي الأيدي تجاه هذه الفكرة التي تظهر تارة في صورة مبدأ ديني وتارة في عبارات نفسية ، وتتمتع في الحالتين بسلطة مطلقة ؟ أعتقد أننا نستطيع أن نكشف عن خطأ منطقي يكمن في التشابه بين معنى كلماتنا وبين حقيقة الوضع الذي تعبر عنه . ومن السهل أن نرى أن معنى الكلمة مرتبط بتاريخها وبأصلها . والمنطق يعتبر الكلمة علامة فكرية ، وعلم النفس يعتبرها إشارة يرتبط معناها بطريقة استعمالها والعادات التي تشير إليها والعلاقات التي تنشئها . فالمنطق يعتبر الكلمة أداة اتصال اجتماعية ، بينما علم النفس يؤسس معنى الكلمة بحسب الطريقة التي تعلمنا بها كيف نستعملها ، حين صُغنا في نشأتنا الأولى عاداتنا اللغوية وارتباطاتنا الاجتماعية .

إننا نضحك من الطفل الانكليزي الذي يدهش حين يعلم أن (Pain) بالفرنسية تعني الخبز بينما هي في الانكليزية تعني الألم . لكننا لا نضحك من رجل المباحث الذي يكتشف أن الإسم الحقيقي لصموئيل جونز هو جون سميث ، رغم تشابه الموقفين . إننا نحمل كلامه على محمل الجد لأننا نتلقى هذه المعرفة من رجل موثوق ذي سلطة .

سأترك الآن هذه المقدمات اللغوية والتاريخية ، وأطرق المشكلة نفسها والحلول المطروحة لها . ويمكن أن أسمي هذا القسم «نقد التجريبية» وسأبدأ بمعالجة صحة التجريبية بالسؤال التالي :

هل تكون الملاحظة المصدر الأول والأخير في معرفتنا للطبيعة ؟ وإذا لم تكن فما هي مصادر معرفتنا ؟ إن مشكلة مصادر المعرفة قد وضعت أخيراً على النحو التالي : إذا أصدرنا حكماً فيجب أن نبرره . ويعني التبرير أن نستطيع الإجابة على السؤالين التاليين :

«كيف عرفت ؟ وما هي براهينك ؟»

أي بعبارة أخرى : «ما هي الملاحظات التي تؤكد براهينك ؟» . لكني أرى أن هذه السلسلة من الأسئلة غير مرضية تماماً . وأول ما اعترض به عليها أن البرهان لا يعتمد على الملاحظة وحدها بل على كل مصادر المعرفة ، من قراءة وتراث وغير ذلك . وهم يقولون : «إن المؤرخ الذي تضطره مادته إلى الاعتماد على الوثائق لا غيرها . . لا بد أن هذه الوثائق في النهاية تعتمد على ملاحظة شخص ما ، وإلا لما حملت هذه الوثائق صفة الحقيقة . وعلى هذا الأساس نقرر أن الملاحظة هي المصدر النهائي للمعرفة . «لكن كلامهم هذا مغالطة قد تنتهي إلى أن تكون برهاناً ضد التجريبية» . لأن فكرة المصدر النهائي للمعرفة مرفوضة باعتبارها مؤسسة على خطأ . إنها تستوجب دائماً استئناف المعرفة نحو مصدر أعلى .

فلو قرأنا في جريدة (التايم) الخبر التالي (قرر رئيس الوزراء أن يعود إلى لندن بعد عدة أيام) لتبادر إلى ذهننا ـ حسب الطريقة التجريبية ـ أن نتأكد من صحة الخبر بالعودة إلى الجريدة لنسألها عن مصدر الخبر ، فتحولنا الجريدة إلى مراسلها ويحولنا المراسل إلى الناطق الصحفي . . . وهكذا نرى أن علينا في كل خطوة أن نستأنف البحث إلى مصدر أعلى من أجل التحري عن صحة الخبر .

ولو أن رجلاً أراد أن يتأكد من صحة الخبر ولديه صديق يعمل في مكتب رئاسة المجلس ، لاتصل به فوراً واستعلم منه عن الحقيقة . وبذلك يعمد الباحث إلى فحص الحقيقة نفسها . لكن الطريقة التجريبية لا تسلك هذا المنهج ، وإنما تتساءل أولاً :

«هل أنت واثق أنك قرأتها في التايم وليس في غيرها من الصحف ؟» فإذا تأكدت من المصدر سألت التايم عن مصدرها فتحيلها الجريدة إلى المراسل ، فإذا سئل المراسل أحال الجواب إلى الناطق الصحفي ، وهكذا . . . إن هذه الطريقة لا تنتهي نهاية مرضية لأن كل شاهد يتصرف تصرفاً واسعاً في معرفته بالأشخاص والأماكن والاصطلاحات والتقاليد الاجتماعية . وليس في إمكانه أن يعتمد فقط على ما يرى أو يسمع خاصة إذا كان رأيه سيؤدي إلى نفي أو إثبات قضية ما .

وهذا ما يثيربدوره تساؤلات جديدة عن عناصر معرفته إذا لم تكن ناتجة عن الملاحظة المباشرة .

ولعل هذه الفكرة هي السبب في أن طريقة اقتفاء أثر المعرفة وتتبعها إلى مصادرها الرئيسية طريقة مستحيلة منطقياً ، ولا تقود سوى إلى تراجع ليس له نهاية . وعلى العكس من ذلك يبدو مبدأ (الحقيقة بيان) مغرياً لأنه يقطع الطريق على هذا التراجع .

وأحب أن أذكر في هذا المجال ، أن هذه المناقشة قريبة الصلة من مناقشة أخرى للفكرة التي تقول إن جميع ملاحظاتنا لا تفسر إلا على ضوء معرفتنا النظرية .

ولعل أكثر ما يثير الدهشة في طريقة التجريبيين لتتبع مصادر المعرفة ، هو استخفافها بحرمة الإدراك والعقل . إذ أننا حين نشك بنظرية ما فيجب أن نختبرها بدلاً من أن نتتبع مصادرها ومن الطبيعي أن نتقبلها إذا وجدنا ما يؤيد صحتها دون أن نضيع الجهد والوقت في تتبع مصادرها . والحالة الوحيدة التي توجب علينا تتبع المصادر هي دراسة حادثة تاريخية فقط .

وإذن فما هي مصادر المعرفة ؟

أظن أن الجواب أصبح واضحاً : فكل شيء هو مصدر للمعرفة ، وليس هناك أفضلية لعنصر على عنصر آخر . وبذلك تكون التايمز مثلاً مصدراً للمعرفة ، وكذلك (الموسوعة البريطانية) ولربما يحق لنا أن نفضل (المجلة الفيزيائية) على التايمز في موضوع فيزيائي ، ولكن من الخطأ تماماً أن نعتقد أن الملاحظة وحدها هي مصدر المقال الفيزيائي ، فلعل المصدر نظرية موجودة في كتاب آخر لاحد الباحثين الموثوقين . . . فهذه كلها مصادر تضيف شيئاً إلى معرفتنا .

ولست أنكر أن التجربة تؤكد أو تنفي نظرية ما ، لكنها رغم اعتمادها على الملاحظة ليست مرجعاً نهائياً .

إن الغلطة الأساسية في النظرية الفلسفية التي تعتمد على المصدر النهائي هو أنها لا تفرق تفريقاً حاسماً بين مسائل الأصول ومسائل الإثبات . إن هاتين المسألتين تنطبقان أحياناً على المشاكل التاريخية حيث تختبر صحة الوثائق بالرجوع

إلى أصولها ولكن المسألتين تختلفان بصورة عامة في الأمور الاخرى ، ونحن غالباً لا نختبر صحة النظرية بالرجوع إلى مصادرها وتقصي أصولها ، بل نختبرها مباشرة بتفحص نقدي للحقائق التي تدعيها .

وبذلك يكون السؤالان اللذان تطرحهما التجريبية سؤالين مغلوطين ، فهي حين تسأل : كيف عرفت ؟ وما مصادر نظريتك ؟ لا تقصد حل المشاكل بقدر ما ترجو الحصول على أجوبة نهائية ذات سلطة لا تدحض .

إن المنطق التقليدي لم يتعرض لهذين السؤالين ولم يناقش صحتهما ، بل نظر إليهما كشيء طبيعي ولم يرأيُّ فيلسوف ضرراً منهما ، مع أنهما سؤالان يبغيان السيطرة على العقل . ويمكن أن تقارنهما بالسؤال التقليدي : «من الذي يجب أن يحكم ؟» فيكون الجواب: أحسن الناس أو أحكمهم ! وهما يقودان إلى سؤال آخر : «ما هو المصدر الأساسي للمعرفة : العقل أم الحواس ؟» ولعمري إنه سؤال شبيه بقول السياسيين : «من تفضل أن يحكم البلاد : الرأسماليون أم العمال ؟» .

إن وضع الأسئلة بهذا الشكل الخاطىء سيجر إلى أجوبة متناقضة . ويجب أن نستبدل هذه الأسئلة بأخرى تختلف عنها تماماً مثل : «كيف ننظم مؤسساتنا السياسية بشكل يمنع الحكام الفاسدين من الحاق الضرر بها ؟» . وأعتقد أن تغيير السؤال بهذا الشكل يجعلنا نأمل في التوصل إلى نظرية سياسية معقولة .

وبهذا يمكن أن نستبدل أسئلتنا عن أصل المعرفة بالسؤال التالي :

«كيف نستطيع أن نكشف الخطأ ونبتعد عنه ؟» .

إن السؤال عن أصل المعرفة سؤال توليدي ، مثله مثل غيره من الأسئلة التسلطية . وهو يطرح نفسه بغية أن تبرر المعرفة نفسها عن طريق نسبها الذي يتسلل حتى يصل إلى الله مصدر كل شيء . وهو بالتالي سؤال ميتافيزيكي لا يمكن تحقيقه بالتجريب ، في حين أن سؤالي : «كيف نستطيع أن نكتشف الخطأ ونتجنبه ؟» يتفرع عن الاعتقاد بأن المعرفة الأصلية المحضة ، لا وجود لها . كما أنه يشجب الخلط بين تقصي مصدر المعرفة وبين إثبات صحتها . وهو يعامل المسألتين على أنهما أمران مختلفان تماماً .

إن هذه النظرية ليست جديدة ، فمنذ عهد بعيد قال كزينوفون إن معرفتنا مجرد ظنون . وهو يقول أيضاً في إحدى قصائده :

«إن الآلهة لم تكشف لنا الأمور من البداية ، ولكن مع مرور الزمان ، وخلال البحث الطويل ، اكتشف الإنسان أي الأشياء أفضل من غيرها .

«أما فيما يتعلق بالحقيقة النهائية فإن الإنسان لم يعرفها بعد ، ولن يعرفها في المستقبل وانني لاعترف بأنه حتى كلامي هذا ليس حقيقة نهائية .

«ولو أن رجلاً ما اكتشف عن طريق الصدفة الحقيقية النهائية لأمر من الأمور فلن يعرف ماذا اكتشف . لأن جميع أعمالنا ليست إلا ظنوناً مثل نسيج العنكبوت . » ومع ذلك فان السؤال التقليدي عن المصدر النهائي للمعرفة المطلقة ما زال يتردد حتى يومنا هذا ، على لسان الفلاسفة الوضعيين والتجربيين والظاهراتيين وغيرهم ممن يعتقدون أنفسهم ثائرين على أية سلطة فكرية .

إن الجواب السديد على سؤالنا «كيف نتحرى عن الخطأ ونتجنبه ؟» هو : «بأن ننقد نظريات الآخرين وافتراضاتهم ، وبأن ننقد نظرياتنا وافتراضاتنا ، رغم أن هذا مطلب عسير» .

وهذا الجواب يلخص وضعاً يصح أن نسميه «العقلانية النقدية» . إنه وجهة نظر واتجاه وعرف ندين بوجوده لليونان ، وهو يختلف عن المذهب العقلي عند ديكارت ومدرسته ، كما يختلف تمام الاختلاف عن منطق كانت . ومع ذلك ففي حقل الأخلاق والمعرفة الأخلاقية توصل «كانت» إلى مثل جوابنا بفضل (مبدأ الحكم الذاتي) لديه . وهذا المبدأ يقضي بألا نقبل بأحكام السلطة كأساس للأخلاق . ومتى واجهنا أمراً من السلطة بالعمل ، كان علينا أن نحاكمه وننقده لنرى هل هو أخلاقي أو غير أخلاقي قبل أن نطيعه . وإذا كنا عاجزين عن مقاومة السلطة فإن المسؤولية بأكملها تقع على عاتقنا .

إن كانتْ يحمل هذه الدعوة بجرأة وجسارة في حقل الدين : «مهما أثارت كلماتي الذعر في نفسك فلا تُجرِّمْني لأنني أقول : كل إنسان يبتدع الهة . ومن وجهة نظر الأخلاق ، عليك أن تبتدع إلهك لتعبد فيه خالقك . ومهما كانت الطرق التي توصلك إلى معرفة الألوهية . . وحتى لو تجلى لك إلهك نفسه . فأنت أنت . . . .

أنت الذي يجب أن تقرر عن طريق ضميرك ، ما إذا كنت تسمح لنفسك بالإيمان به وعبادته» .

«كانت : الدين في حدود العقل المحض» ومن الغريب على ضوء هذا البيان أن كانت لم يتبنّ اتجاه التفسير النقدي ، والبحث النقدي عن الخطأ في حقل العلوم . ولعل قبوله لقوانين نيوتن منعه من تبني هذا الاتجاه ، خاصة وأن تلك القوانين ثبتت لأقسى التجارب . فإذا كان تفسيري لموقف كانت صحيحاً ، فهذا يعني أن العقلانية النقدية التي أدعو إليها ليست إلا اللمسات النهائية لفلسفة كانت الانتقادية . وقد أصبحت اللمسات النهائية ممكنة بفضل انشتاين الذي برهن أن نظرية نيوتن خاطئة بالرغم من ثباتها أمام الاختبار .

وهكذا فإنني أجيب على الأسئلة الماضية : «كيف عرفت ؟» «ما هي مصادر معرفتك ؟» و«ما هي الملاحظات التي أوصلتك إلى نظريتك ؟» بالأجوبة التالية : «إنني لا أعرف . ونظريتي مجرد افتراض . وهناك العديد من مصادر المعرفة ربما أكون جاهلاً بعدد كبير منها . أما أصل النظرية ونسبها فليس له علاقة كبيرة بالموضوع الذي أناقشه . وإذا كنت مهتماً بالمشكلة التي أحاول حلها عن طريق الفرض التجريبي الذي وضعته ، فبإمكانك أن تساعدني بأن توجه إليها أقسى نقد تستطيعه . وإذا استطعت أن تصمم اختباراً عملياً يمكنه أن يدحض نظريتي سأكون ممتناً ، وسأساعدك بكل ما أملك من قوة على دحضها وإثبات بطلانها» .

هذا الجواب القاسي ينطبق على النظريات العلمية . فإذا كانت النظرية تاريخية ، فإن المصادر (بمعناها غير النهائي) سوف تخضع للتثبت من صحتها وصحة أصولها الأولى . ومع ذلك فإن جوابي لا يتغير .

وأعتقد أن الوقت قد حان لصياغة النتائج المنطقية لهذا البحث وسأضعها في تسعة مبادىء :

١ ـ ليس للمعرفة مصادر نهائية . وكل مصدر وكل افتراض مقبول شريطة أن يثبت للفحص النقدي .

٢ ـ إن الأسئلة المنطقية عن المصادر ليست مقبولة . وإن التساؤل يجب أن ينصب على صحة الافتراض ، أي على مدى مطابقته للحقائق . وإننا نحاول

التأكد من صحته بقدر ما نستطيع ، سواء بفحص وانتقاد النظرية مباشرة ، أو عن طريق غير مباشر بالتأكد من نتائجها .

٣ ـ فيما يتعلق بالتمحيص النقدي ، تعتبر كل المناقشات والاعتراضات مقبولة والإجراء المثالي هو أن نتأكد من مطابقة نظريتنا مع ملاحظاتنا . ويمكن في مجال التاريخ أن نذكر قناعتنا الداخلية تجاه المصادر التي نعتمد عليها .

٤ ـ إن التراث ـ بعد المعرفة النظرية ـ أهم مصدر للمعرفة ، سواء من حيث الكمّ أو من حيث الكيف . فمعظم الاشياء التي نعرفها قد تعلمناها عن طريق الأخبار ، وقراءة الكتب ، وتعلم كيفية النقد ، وكيفية تقبل النقد والاخذ به ، وأخيراً تعلمنا المصادر كيف نحترم الحقيقة لذاتها .

٥ ـ إن الحقيقة القائلة بأن معظم مصادر معرفتنا مرتبطة بالتراث ، سوف تتجه إلى عدم الأخذ بعين الإعتبار كل ما هو خارج عن هذا التراث . لكن هذه النظرة لا يجوز أن تقود إلى اتجاه سلفي . فكل جزء من معرفتنا الموروثة والفطرية مفتوح للتمحيص النقدي ، ويمكن أن يحذف ويستغنى عنه . ومع ذلك فإن المعرفة بدون تراث مستحيلة .

٦ ـ لا يمكن للمعرفة أن تبدأ من لا شيء ، ولا حتى من الملاحظة فقط . إن تقدم المعرفة يعتمد قبل كل شيء على تعديل معارفنا الأولية . وبالرغم من أننا أحياناً نعثر من طريق الصدفة بملاحظة عابرة تكون ذات قيمة ، كما في علم الآثار ، فإن قيمة هذا الاكتشاف المفاجيء ، لا تثبت إلّا بمقدار ما تستطيع أن تعدل من نظرياتنا الأولية .

٧ ـ إن المنطق التفاؤلي والمنطق التشاؤمي هما في الخطأ سواء . لكن قصة أفلاطون التشاؤمية عن الكهف صحيحة ، أما نظريته التفاؤلية عن أن كل إنسان يمتلك مصدراً إلهياً للمعرفة فهي نظرية خاطئة . وإن كنا نسلم بأن لدى كل إنسان معرفة فطرية ، شأنه في ذلك شأن الحيوان والنبات . ومع هذا التسليم فإننا نعتقد أن عالم الظواهر هو مجرد عالم من الظلال التي تنعكس على جدران كهفنا القاتم ، وعلينا باستمرار أن نحاول الخروج منه . وبالرغم من قول ديمقريطيس أن الحقيقة تختبيء في الأعماق ، فإننا نقدر على سبر أعمق الأغوار في سبيل الحقيقة . إننا

لا نعتقد بوجود معيار للحقيقة ، وهذه الفكرة تؤيد التشاؤميين . لكن لدينا معياراً يسمح لنا بالتحقق من الخطأ والزيف . إن الصفاء ليس معياراً للحقيقة ، لكن الغموض والارتباك يفضحان الخطأ . إن التشابه والتطابق لا يؤكدان الحقيقة ، لكن الاختلال والتناقض يبرهنان على الزيف . وعندما نتحقق من هذه العناصر فإن أخطاءنا تبعث ضوءاً أحمر معتماً يساعدنا على تحسّس الطريق للخروج من الظلمات التي تكتنف كهفنا .

٨ ـ ليست السلطة النهائية للعقل ولا الحواس . بل إن المخيلة والحس العقلي أكثر أهمية . ولكن لا يوثق بهما فقد يظهران الأمور بجلاء وقد يضللان صاحبهما . إنهما ضروريان كمصادر رئيسية لنظريتنا . لكن معظم نظرياتنا باطلة على كل حال . إن أهم عمل للملاحظة والتفكير الحدس والمخيلة ، هو مساعدتنا على التمحيص النقدي للافتراضات الجريئة التي نضعها كوسائل نسبر بها أغوار المجهول .

٩ ـ كلما توصلنا إلى حلّ لإحدى المشاكل ثارت في وجهنا مشاكل جديدة تتطلب الحل . وكلما تعمقنا في المشاكل الاساسية كانت الحلول أجرأ وأكثر جسارة . وكلما درسنا هذا العالم زادت دراستنا عمقاً واستتبع ذلك أن غدا شعورنا أعمق وأخص وأضبط بما لا نعرفه عن هذا العالم . إن اطلاعنا يزيد من معرفتنا بجهلنا . وبناء على هذا فإن المصدر الرئيسي لجهلنا هو الحقيقة القاضية بأن معرفتنا محدودة في حين أن جهلنا غير محدود .

ويمكن أن نأخذ فكرة خاطئة عن اتساع مدى جهلنا إذا تأملنا السماء المديدة ، رغم أن اتساع حجم العالم ليس سبباً عميقاً لجهلنا . إنه واحد من الأسباب . وقد كتب ف . ب رامزي في مقدمة كتابه «أسس الرياضيات» رسالة ساحرة يقول فيها :

«حين أجد نفسي أختلف من حيث المظهر عن أحد أصدقائي ، فإن هذا الاختلاف في الحجم لا يثير اهتمامي . إنني لا أشعر بالصَّغار أمام السماء الفسيحة . قد تكون النجوم عظيمة الجرم لكنها لا تستطيع أن تفكر أو أن تحب . وهاتان الصفتان تؤثران بي أكثر مما يؤثر الحجم» .

وأظن أن أصدقاء رامزي يشاركونه في عدم الاهتمام بحجم كبير ليس له معنى . وأظن أيضاً أنهم لو شعروا بالصغار أمام سعة السماء فذلك لأنهم يرون فيها رمزاً لجهلهم .

وأعتقد أنه جدير بنا أن نحاول أن نتعلم شيئاً عن العالم ، حتى ولو انتهت بنا محاولتنا إلى أن نعلم أننا لا نعرف شيئاً عن هذا العالم . ويمكن لهذه الحالة من (الجهل المعلوم) أن تذلل كثيراً من الصعاب . فمن المستحسن لكل منا أن نذكر ، أثناء خلافنا العظيم حول القليل من المعارف ، أننا كلنا في الجهل سواء .

والمسألة الأخيرة التي أحاول أن أثيرها ، تتعلق بفكرة صحيحة تستحق أن نستبقيها من نظرية فلسفية سبق أن أسقطناها . فهل نستطيع أن نستخرج مثل هذه الفكرة من إحدى نظريات المصادر النهائية لمعرفتنا ؟

أعتقد أننا نستطيع . وأظن أنها إحدى الفكرتين الرئيسيتين اللتين تكونان المبدأ القائل إن مصدر المعرفة أجمع هو مصدر فوق الطبيعة . وأعتقد أن الفكرة الأولى خاطئة في حين أن الثانية صحيحة .

فالنظرية الأولى ، الخاطئة ، هي أن علينا أن نبرهن على معرفتنا أو نظريتنا بعلل وأسباب موجبة قطعية تجعل النظرية أكثر رجحاناً ، أي بأسباب أقوى من الأسباب التي تظهرها النظرية حين تصمد للنقد . وأرى أن هذه الفكرة تدعو إلى استئناف المناقشة عند مرجع أسمى لعله المصدر النهائي للمعرفة ، وهو صاحب السلطة في نقض النظرية أو إثباتها : سواء أكانت تلك السلطة إنسانية كالملاحظة والعقل أو فوق الإنسان أي فوق الطبيعة . أما النظرية الثانية الصحيحة فقد أكد على أهميتها برتراندرسل ، وهي أن ما من سلطة إنسانية تستطيع أن تخلق حقيقة بمرسوم ، فيجب أن نخضع للحقيقة لأن الحقيقة فوق السلطة الإنسانية .

إذا جمعنا النظريتين معاً كانت النتيجة أن مصادر معرفتنا هي مصادر فوق الإنسانية . وهي نتيجة تشجع حق الفرد باستخدام القوة ضد الذين يرفضون أن يروا الحقيقة المقدسة .

ومن سوء الحظ أن بعض الذين يرفضون النتيجة الماضية لا يرفضون الفكرة الأولى القائلة بوجود مصدر نهائي للمعرفة . ويرفضون بدلاً منها الفكرة الثانية التي

تضع الحقيقة فوق السلطة الانسانية . ولذلك فهم يشكلون خطراً على فكرة موضوعية المعرفة ، والمقاييس النقدية العامة .

وما يجب أن نفعله هو أن ننبذ فكرة المصادر النهائية للمعرفة ، ونتقبل فكرة أن المعرفة شيء إنساني ، أي يختلط بالخطأ والهوى والأحلام والآمال التي تكمن في نفوسنا ، وعلينا أن نتلمس طريقنا إلى الحقيقة من خلال ذلك ، حتى ولو كانت أبعد من متناول أيدينا .

وقد نتقبل أن تلمسنا للحقيقة غالباً ما يكون موفقاً وملهماً ، ولكن يجب أن نحذر ـ مهما كان شعورنا عميقاً ـ من الاعتقاد بأن الهامنا يحمل سلطة إلهية أو حكمة مقدسة . فإذا وثقنا بأنه ما من شيء إلا ويخضع للنقد مهما تداخلت حدود معارفنا مع حدود المجهول واتسعت على حسابه ، عند ذاك نستطيع أن نستبقي الفكرة القائلة إن الحقيقة فوق سلطة الإنسان دون أن نخشى خطرها .

وفي الواقع يجب أن نستبقي هذه الفكرة لأننا بدونها لا نملك مقاييس موضوعية للتفحص والاستقصاء . وبدونها لا يمكن إن يوجد نقد لفرضياتنا ، ولا تقحم للمجهول على حدود حياتنا ، ولا طلب للمعرفة

العلم والحضارة

جورج روبرت أوبنهايمر

إننا نعيش في عالم غير مألوف ، يتسم بالتغير الحتمي العظيم الذي يحدث خلال فترة لا تتجاوز حياة إنسان فرد . كما أننا نعيش في عصر يتسع فيه نطاق معرفتنا ، ويتعمق فهمنا لعالم الطبيعة في سباق غير متكافىء بين هذه المعرفة وبين بقية العلوم . ولم تلبث أن أصبحت مشكلات تطبيق هذه المعرفة على احتياجات الإنسان محيرة جديدة ، لا سيما وأن العصور السابقة لم تكترث لهذه النواحي ، ولم تنر لنا بتجاربها سبيل معالجتها .

ففي المجتمعات التقليدية تهتم الثقافة بأن تترك الأمور في حالة سكون وثبات ، فتحول دونها ودون أي تغير . ووظيفة التراث هي تمثل حقبة ما ونقلها إلى الحقبة التي تليها ، وتمثّل قصة ما وإيصالها من السلف إلى الخلف بل من سنة إلى أخرى . كان عمل الثقافة أن تستنتج المغزى باظهار السمات الدائمة التي يتكرر حدوثها في الحياة الإنسانية . . . هذه السمات التي يتحدث عنها الإنسان في أيام الرخاء ، ويذكرها على أنها حقائق خالدة .

وفي أكثر المجتمعات بدائية ـ إذا صدق المرء علماء التاريخ الطبيعي للأجناس البشرية ـ نجد أن العمل الرئيسي للطقوس والدين والثقافة هو إيقاف التغير تقريباً . ذلك بأنها تقدم للعضوية الاجتماعية ما تقدمه الحياة بطريقة سحرية للعضوية الحية ، من قدرة على البقاء في نشاط ظاهر ، واستجابة ضئيلة للتغيرات الواضحة في العالم الخارجي .

أما اليوم فإن الثقافة والتراث تتخذان هدفاً مختلفاً تمام الاختلاف في حقلي الفكر والمجتمع ، وأهم عمل للتراث الحي الفعال هو أن يقدم وسائل التغير السريع فقط ؛ قد تكون عوامل هذا التغير كثيرة ، لكن العامل الحاسم فيه هو العلم . ولسوف أستعمل كلمة (العلم) بأوسع معانيها . فهي تدل على العلوم الطبيعية كما تدل على العلوم التاريخية ، وتدل بالإضافة الى ذلك على كل ما يمكن للبشر أن يتناقشوا فيه مناقشة موضوعية . ولن أكرر للقارىء الفرق بين العلم كوسيلة لاكتشاف العالم وفهمه ، وبين العلم في تطبيقاته التقنية كوسيلة للانتفاع به . لكن بعض التحفظ مستحب ، لأننا لو قلنا عن عصرنا هذا بأنه عصر العلم لكان قولنا هذا مبالغة في التبسيط . فحين نتحدث عن العلم في هذه الأيام يخطر لنا البيولوجي بمجهره والفيزيائي في مخبره . وإنني إذ أطالب بمقدار كبير من التحفظ فلأن الزمن الحاضر لا يناسب دراسة الموضوع دراسة ناجحة . فنحن لم نخضع لسيطرتنا سوى جزء ضئيل مما ستمتد إليه يد العلوم بعد قرن من الزمان . وأفكر متشائماً في النمو السريع الهائل لبضعة أقسام من علم الأحياء ، ولكن مع استمرار الأمل في أن يبقى الإنسان جزءاً من الطبيعة ومقبلاً على دراستها .

أما السبب في هذا التغير الكبير من العالم البطيء الحركة ، أو الساكن تقريباً ، إلى العالم الذي نعيش فيه فيرجع إلى المعلومات المتراكمة الدقيقة التي عرفناها عن الطبيعة . قد يكون صحيحاً أننا نغفل هذا الواقع حين نبحث في أجزاء أخرى من التجربة ، فما هو صحيح بالنسبة للبوصة والسنتمتر قد لا يكون صحيحاً بالنسبة لبليون سنة ضوئية ، وربما لا يصح أيضاً بالنسبة لمائة بليون جزء من السنتمتر ، لكنه مع ذلك يظل صحيحاً بالنسبة لما برهن عليه لانه ثبت ورسخ . وهكذا فإن كل اكتشاف يضاف إلى ما كان معروفاً من قبل فيغنيه ، دونما

حاجة إلى إعادته مرة أخرى . وهذا الطابع التجميعي الحاسم في معرفة الأشياء ، هو ميزة العلم .

وهذا يعني أن العلم يحدث تغييرات لا يحبها الإنسان ولا يستطيع لها دفعاً . وسأورد مثالين يبرهنان على ذلك : لقد كثر الكلام عن ضرورة التخلص من القنبلة الذرية ، وأنا أؤيد ذلك ، ولكن على ألا نخدع أنفسنا بأن العالم سيعود كما كان قبل أن تخترع . إنه لن يعود كذلك ، لأن المعرفة بكيفية صنعها لا تنسىٰ . لذلك يجب أن نسلم بوجود هذه القنبلة حين ننظم حياتنا في عصرنا الجديد ، فهذه حقيقة لا يستطيع أحد إنكارها ولا تغييرها . أما المثال الثاني فيختلف عن الأول : فبعد أن تخلصنا من أوهامنا عن مركزية الأرض وأهميتها ، وبعد أن عرفنا موقع الأرض في النظام الشمسي وأن في مجراتنا بلايين الشموس وأن في الفضاء مئات بلايين المجرات . . . بعد هذه المعرفة لا يمكننا أبداً أن نفكر مرة أخرى بأن كرامة الحياة الإنسانية ترتبط بميزة خاصة موجودة في فضاء الكرة الأرضية وزمانها . . حيث صدف أن خلق الإنسان وعاش . .

إن هذه التغيرات حتمية حاسمة ، وبذلك يفصح الطابع التراكمي عن نتيجة أبعد مدى : وهي الفكرة عن التقدم الإنساني . فلا يجادل أحد في مجال العلوم أن النمو يتجه نحو التقدم . وهذا يصدق على معرفة الواقع ، وفهم الطبيعة ، بمقدار ما يصدق على المعرفة التقنية الماهرة . وحين يطبق المرء هذا التقدم على الوضع الإنساني ويشكو من أننا أحرزنا تقدماً عظيماً في التقنية والإحصاء وأبحاث الفضاء ، دون تقدم مماثل في الأخلاق فإن هذا الكلام يشير إلى أن المرء يسيء فهم الفرق في ناحيتي التقدم المختلفتين . أنا لا أقول إن التقدم الأخلاقي مستحيل ولكنه ليس آلياً بأي حال من الأحوال . إن التأخر الأخلاقي ممكن ، كما نشاهد في أيامنا هذه ، لكن التأخر العلمي لا يتناسب مع الممارسة الدائمة للعلم .

* * *

يحق لنا أن نفتخر بأنفسنا لأن العلم عالمي تماماً ، وهويته لا تتغير إلا بمقدار طفيف ، سواء في اليابان أو روسيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة ، لكن الثقافة ليست عالمية ـ وأنا أحد الذين يرجون أن تكون عالمية ـ وإن كان هذا لن يحدث قط . لأن لماضينا وتاريخنا تأثيراً سوف نشعر به ، وهو يدفع نفسه إلى الظهور دون أن يفقد طابعه القومي في التجانس الجماعي العالمي .

إنني أرفض أن أشترك في النظرية التي تجعل من العلم والثقافة شيئاً واحداً أطلق عليه إسمان مختلفان ، وأرفض النظرة التي تعتبر العلم شيئاً مقيداً لكنه لا يمتّ إلى الثقافة بصلة . إنني أعتقد أننا نعيش في عصر لا توازيه أية حقبة تاريخية مضت ، فهناك مشاكل عملية للمنظمات الإنسانية ، سواء في كونها غدت مهجورة أو في عدم ملاءمتها . وهناك مشاكل العقل والروح التي إن لم تزدد صعوبتها فقد اختلفت عما كانت عليه من قبل . وسوف أتناول بعض آثار العلوم التي أدت الى المصاعب . ويمكنني أيضاً أن أقدم عنها لمحة موجزة : ويجب أن أبين لماذا حدثت الثورة العلمية عندما حدثت ، وما هي أسباب نموها ؟ وما هي خصائص بنيتها الداخلية ؟ مع تبيان العلاقة بين مكتشفات العلوم وبين الأفكار العامة للإنسان في القضايا التي لا تتعلق مباشرة بالعلوم : كالعلاقة بين الحرية والضرورة في العلوم ، ومشكلة طبيعة العلم الخلاقة واللا نهائية . ومسألة اختيار الاتجاه الذي يجب تبنيه لإيجاد تنظيم لحياتنا الثقافية ، في أن نعمل كل ما نراه صحيحاً مفيداً للعلماء والفنانين والفلاسفة والمثقفين والمعلمين والعلماء والسياسيين وأن نعمل ما في وسعنا لتجديد حساسية العالم ونظمه التي تحتاج إلى تجديد إذا قدر لنا أن نبقى ونعيش . . .

* * *

ليس من السهل أن نعرف أسباب الثورة العلمية ولا زمانها الذي اختارته . فقد بدأت ـ كما يجمع أهم المؤرخين ـ في أواخر القرون الوسطى وأوائل عصر النهضة ، وكانت جد بطيئة في البداية .

إن أية حضارة عظيمة لا تخلو من حب الاستطلاع ، ومن ردود الفعل ، ومن التأمل والتفكير . إن معرفة «أسباب الأشياء» ـ أمر شغل أكثر الناس رصانة ، كما أن المجتمعات الجادة أصرت عليه . يضاف إلى هذا أن أية حضارة عظيمة لا تخلو من عباقرة مخترعين . ولو فكرنا في الحضارة اليونانية وما أعقبها في العهد الهليني والروماني ، لوجدنا أن من المدهش ألا تحدث الثورة العلمية آنذاك ! لقد اكتشف اليونان أشياءلولاها لما كان عالمنا الحديث كما هو عليه الآن : اكتشفوا معايير الدقة ، وفكرة البرهان ، وفكرة الضرورة المنطقية ، وفكرة أن الشيء يستتبع غيره ، وبغير هذه الأفكار يكاد يكون العلم مستحيلاً . ولولا وجود النظام الصارم للتوالي والضرورة ، بحيث إذا خرج الشيء على ما يتوقعه الباحث كان الفرض خاطئاً ، لما وجد الإنسان طريقه للتمييز بين الخطأ والصواب . وقد وجد هذا النظام عند اليونان في وقت مبكر جداً لأنهم كانوا طَلَعَةً مبتكرين . وإذا لم يقوموا بتجارب تعادل ما نقوم به اليوم فقد اكتشفنا مؤخراً أن باعهم كان طويلاً في هذا الحقل . لقد كانت لديهم تقنية وتطبيقات علمية ذات مستوى عال ، كما أنهم صنعوا أدوات معقدة تدل على مهارة ، وإن لم يكتبوا عنها . يبقى القول أن الإغريق لم يحققوا الثورة العلمية بسبب قلة اتصالهم فيما بينهم ، أو لأن مجتمعهم صغير وليس فيه عدد كاف من المختصين .

لو رجعنا إلى التاريخ لما استطعنا أن نفرد سبباً واحداً لعدم قيام الثورة العلمية ، ربما لأن الحادثة التاريخية وحدة بنفسها ، ولا نستطيع أن نجربها لنرى السبب الصحيح فيها . ولعل أفضل افتراض نأخذ به هو افتراض وجود فكرة التقدم ، فيما بعد ، بشكل يفوق مفهوم التقدم عند اليونان والرومان والهنود والصينيين ، بحيث يصبح للتقدم دور فعال في تعديل الشرط الإنساني . . فالتقدم هو الفكرة القائلة بأن لتحسين الشرط الإنساني معنى ، وبأننا جميعنا مسؤولون عنه كواجب علينا تجاه الإنسان . وأعتقد أنه حين استقرت الفكرة الأساسية عن

الشرط الإنساني وامتدت إلى سائر المظاهر الدينية ، وبدأت تثمر بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر بإعادة اكتشاف العالم القديم للعلماء والفنانين والفلاسفة والرياضيين السالفين . . . حينئذ بزغ العصر العلمي ؛ وفي مطلع القرن السابع عشر شغل الكثيرون أنفسهم بتحسين المعرفة الإنسانية ، أو بما أسموه آنذاك «المعرفة المفيدة» . وفي ذلك الوقت ظهرت جمعيات جديدة كالأكاديمية والجمعية الملكية ، حيث يستطيع الناس أن يتناقشوا ويقدموا للعلم عنصره الجوهري الذي يبدو في العمل والإتصال وتصحيح أخطاء البعض والإعجاب بمهارة البعض الآخر . . . وهكذا قامت أولى المجتمعات العلمية الحقيقية . قبيل نيوتن كتب هوبز :

«للعلوم تأثير قليل لأنها غير سامية المقام ، ولهذا لا نجد عند أي من الناس معرفة صحيحة بها ، ما خلا قلة منهم ، وهؤلاء لا يعرفون إلا أموراً قليلة ، فطبيعة العلم ألا يفهمه أحد إلا بمقدار ما ينال منه . فالفنون المفيدة كبناء الحصون وصنع القاطرات وغيرها من وسائل الحرب ، ذات شأن عظيم بسبب أنها تصلح للدفاع وتجلب النصر» . وفي القرن التالي زج العلم في معركة الإخاء البشري لدعم السياسة الليبرالية الجماعية ، بكل ما تعنيه وتخدمه كلمة الديمقراطية من معان . ونتج عن ذلك أن أصبح عالمنا المعاصر عالماً متفتحاً واسع الآفاق ، لا بمعنى أن يكون كل فرد عالماً أو حاكماً ، بل بمعنى أنه غدا عالماً ندافع فيه عن المسرحين والمضطهدين والمحرومين . وكانت النتيجة أيضاً أننا نواجه المشاكل التي تلت تقدم التقنية والخبرة العملية والمسائل الفكرية التي تبعث تقدم العلوم في عالم يقطنه ثلاثة بلايين مخلوق ، وفي مجتمع كثيف لم توضع منظماته السابقة للوفاء بحاجاته الجديدة . إننا نواجه عالماً ، صفته المميزة هي النمو ، ليس في العلوم وحدها ، وإنما في الاقتصاد والتكنولوجيا وبقية نواحي النشاط البشري . ولا يطالع المرء جريدة إلا ويرى نتائج النمو .

هناك طرق عديدة لقياس النمو العلمي مع ملاحظة أن قيمة العالم لم تتغير وإن تغيرت معرفته وقوته . إننا لا نتطلع اليوم إلى عالم يمتاز على كبلر أو نيوتن ، ولا نأمل بالتفوق على سوفوكليس ، ولا نحلم بعقيدة أفضل مما جاء في الإنجيل .

ولكن هل نستطيع أن نحصي عدد العلماء الذين يعملون في مسائل علمية ؟ إن عدد العلماء والمنشورات العلمية يتضاعف كل عشر سنوات ، وتتضاعف المعرفة العلمية أيضاً . وقد حسب كازيميروزن المجلة الفيزيائية Physical Review وقال إنها لو استمرت تصدر وتتسع بالسرعة التي صدرت بها بين ١٩٤٥ ـ ١٩٦٠ فإن وزنها سوف يفوق ثقل الكرة الأرضية بعد قرن من الزمان . وقد نمت المعلومات الكيمياوية نمواً تربيعياً في المدة نفسها ، أما البيولوجيا فإنها أسرع نمواً . وإذا استمر نمو العلوم المتسارع مدة قرنين فانه يؤدي إلى أن الإنسان لن يتعلم خلال طفولته إلا جزءاً هيناً مما يحتاج إليه إبان رجولته .

إن المرء حين يرى كثرة الكتب العلمية يكاد يجزم بعدم أهميتها ، وأظن أن هذا الحكم جائر . إذ أن أي اتصال علمي بين عقلاء الناس يحميهم من هذا الظن : فنحن مضطرون إلى قراءة الكتب التي تصدر ؛ ومناقشتها تبعد الأشياء السطحية التي لا تضيف شيئاً إلى ما كان معروفاً من قبل .

وهناك نقطة أخرى ، هي أن المرء قد يرى كل جديد طريفاً ، وبالتالي فإنه ينسى بسرعة بقدر ما تعلم بسرعة . وهذا الرأي صحيح جزئياً ، ولكن حينما تظهر مفاهيم جديدة ، ونظرية دقيقة ، ونظام فريد ، وقانون حديث في الطبيعة ، فإن الناس قبل أن يذكروه بذاته يربطونه بغيره ويبسطونه أيضاً . فالإنسان لا ينسى أحداث الماضي ، لأن أساس الاكتشاف الذي تم سنة ١٩٦٢ يعود في أصوله إلى اكتشافات عام ١٩٥٥ وما قبلها . وإننا لنجد هذه الأصول في التعابير والأدوات والمفهومات العلمية التي صيغت في وقت سابق ثم تراكمت حتى شكلت التراث العلمي .

أما الناحية الثالثة فهي : لو أن إنساناً تأمل في شيء يتضاعف كل عشر سنوات ، أفلا يخطر له أنه سوف يأتي عليه حين من الدهر يتوقف فيه عن التضاعف النسبي ؟ إن هذا يعادل تماماً قولنا بأن ثقل المجلة الفيزيائية لا يمكن أن يفوق ثقل الأرض . إننا نعلم أن النمو العلمي سيصل إلى حد الاشباع ، وسوف يأتي وقت يكف فيه العلم عن التضاعف كل عشر سنوات . أما المعرفة الحاصلة من العلم فإنها ستكون أعظم بكثير مما هي عليه في هذه الأيام . إن هذا السباق

السريع يوحي لي بأن العالم المختص الذي يحيا حياة دأب ودراسة سوف يواجه اختياراً قاسياً : فإما أن يواصل دراسته في حقل اختصاصه دراسة عميقة تشمل كل ميادين بحثه مهما اتسع وعند ذلك تكون معرفته العلمية جزئية بالنسبة لبقية العلوم ، لكنها شاملة في موضوع اختصاصه . . . وإما أن يختار جمع معلومات عامة من كل علم دون أن يبلغ حدود الكمال والإحاطة والعمق في شيء من موضوعات دراسته .

كل العلوم تنبثق من الإدراك العام ، وحب الاستطلاع والملاحظة ورد الفعل . يبدأ المرء بتعديل ملاحظات غيره وتعابيره . وحين يدفع الأمور قليلاً إلى الأمام يكتشف المجاهيل التي تعرض له في الحياة العادية وفي هذه الأحداث تكمن المفاجآت : فالمرء ينقح الطريقة التي فكر بها غيره ويعدل خط سيرها . وإذا بالطريقة القديمة قد أصبحت عائقاً يحول بينه وبين التقدم ، ويشعر الباحث أنها تقيد تفكيره ، فإذا أزاحها شعر بتغير عظيم يدفعه إلى ابتكار طريقة جديدة للتفكير بهذا الجزء من الطبيعة .

خلال هذه المرحلة يتعلم الإنسان أن يقول ما عمل ووجد ، ويتعلم أن يصبر وينتظر حتى يرى نتائج أبحاث الآخرين ومدى توافقها مع نتائجه ، ويتعلم أخيراً أن يشذب نظريته ويتراجع بها إلى الحد الذي لا تشوبها فيه شائبة الغموض والجموح في لغة البشر . إننا نعيش عادة بغموضنا ، بعدم استقرار الأمور حولنا ، لأنها لا تريد أن تكون مستقرة سوية . بل إن عدم استوائها يجعلها توحي بأكثر من وجه في وقت واحد ، وقد يكون تواجد وجوه عدة في الذهن هو الذي يجعلها منبعاً للجمال . ولكن الإنسان يظل في غموض حتى يدفعه العلم إلى قلب القضية . فإذا أراد المخترع أن يخبر زميله بما يفعل تخير أدق الألفاظ وأوضحها ، لأن الزميل ربي ليفهمها .

يتحدث المخترع عما اكتشف وكيف اكتشفه ، فإذا لم يفهم زميله العملية زاده شرحاً وتفصيلاً ، فإذا ظل على عدم فهمه وجب على المخترع أن يعود إلى مخبره ويعاود التجارب من جديد حتى ينجلي غموضها له وللآخرين . وبهذه الطريقة يقوم العلم بصلابته ومضائه .

ثم كيف تجري الأمور؟

يستعمل العالم في دراسة مناطق مختلفة من الطبيعة أدوات مختلفة ، ويكتشف موضوعات عديدة ، ويعرف الموضوعات العامة التي هي حديث الساعة بين العلماء ، ويفهمها بكل فروعها . يطور كل فرع من فروع المعرفة العلمية أدواته ويجددها ، وينمي أفكاره ويصوغ التعابير التي تلائم أوصاف ذلك الجزء من عالم الطبيعة . وهذه البنية المشابهة لبنية الشجرة تنشأ كلها من جذع مشترك ، هو الخبرة العامة البدائية للإنسان وان كانت هذه الفروع لم تعد تلتقي على المشكلة نفسها ، ولم تعد تردد الألفاظ نفسها أو تتبع تكنيكاً واحداً . ولو أغفلنا قضية اشتراك العلوم في منشأ واحد عام هو حياة الإنسان العادية ، فإن وحدة العلوم ليست وحدة اشتقاق علم من علم آخر ، ولا هي إيجاد هوية مشتركة بين علم وآخر ، وإنما تتألف وحدة العلوم من شيئين إثنين : أولهما فقدان التناقض ـ وبفضل هذا المبدأ نتحدث عن الحياة بعبارات الهدفية والتكيف والعمل ، لأننا لا نجد في الأحياء مخلوقاً يتجاوز قوانين الفيزياء والكيمياء أو يحتال عليها ، بل نجد ثباتاً وتوافقاً عاماً متبادلاً بين مختلف فروع العلم مهما تباعدت مواد بحثها .

إن العلوم تنير الطريق بعضها للبعض الآخر ، ولكل علم منها عمل عند سواه من العلوم . وإن أعظم الأمور شأنا في العلوم يتجلى عندما يظهر اكتشافان في حقلين مختلفين من حيث الموضوع ، لكنهما يشتركان في معنى واحد يبرز عظمة الكشف العلمي . فالصورة التي أرسمها للعلوم ليست عبارة عن تصنيف هرمي تترتب فيه الحقائق بحسب قربها من القاعدة ، بل هو ترتيب فيه حياة : إن لشجرة العلوم خصائص ليست في بقية الأشجار : فغالباً ما تنمو أغصانها معاً ثم تفترق دون أن تخرج عن حيز الشبكة التي نشأت فيها . والمعرفة التي تنشأ وتنمو عن هذه الطرق المخالفة للمألوف في الطبيعة هي معرفة تخصصية ومتوارثة من جيل إلى جيل . وتختلف شدة هذا التخصص بين الفلكي والفيزيائي أو عالم الرياضيات وعالم البيولوجيا . لكن هذا الاختلاف في درجة التخصص لا يبلغ حدود الانفصال بين العلوم ، وإنما يبقى هناك نوع من الترابط والاحترام المتبادل . إننا نواجه هذه المشكلة في الفيزياء ، حيث نصارع صراعاً مريراً لنصون أجزاء

موضوعنا من التناثر والتبعثر ، ونبقيها موحدة لئلا يعرف أحد الفيزيائيين شيئاً ما ويعرف فيزيائي آخر شيئاً آخر . ثم لا يعلم أحدهما ما يعرفه غيره أو لا يجد فرصة لأن يقول مالديه . ومع ذلك لم ننجح كلياً رغم حماستنا للحفاظ على وحدة علمنا .

إن التراث العلمي تراث متخصص ، وهذا هو سر قوته . فجميع الموروثات العلمية تستعمل الكلمات والآلات والمفاهيم والنظريات التي تلائم موضوعاتها . وهي لا تقيد نفسها بأية محاولة تهدف إلى ملاءمة أنواع أخرى من العلوم . والتراث المتخصص هو الذي ينفخ روح القوة والتوق في التجربة العلمية ، كما أنه يحل مشكلة تعليم العلوم وشرحها . فعندما نتوصل إلى نتيجة قوية شاملة ، تفسر قسماً كبيراً من عالم الطبيعة ، فإن ذلك يكون بفضل شمولها ـ بالمعنى المنطقي لكلمة شمول ـ واستيعابها مقداراً كبيراً من التجارب ، واستعمالها لاصطلاحات علمية على درجة عالية من التخصص بحيث لا يفهمها سوى من عملوا في موضوعها . إن القوانين العليا للفيزياء الحديثة في هذه الأيام لا تصف كل شيء ـ وإلا خرجت عن كونها قوانين ـ لكنها تشمل تقريباً كل ما لاحظه الإنسان في خبرته العادية للعالم الفيزيائي . وليس لهذه القوانين إلا أن تصاغ باصطلاحات محددة تحديداً يحتاج فهمه إلى دراسة علمية جدية مستمرة . وهذه الملاحظة تصدق على بقية العلوم بمقدار صدقها على الفيزياء .

إننا إذن نجد في هذه الاختصاصات علاقات مهنية تشمل كل العلوم . بحيث تبدو متآلفة متعاونة في العمل ، وعلى معرفة ببعضها وبعض عبر هذا العالم . إن العلماء يجدون في أي اكتشاف شيئاً مثيراً . وقد يشعر بعضهم بالغيرة من نجاح البعض الآخر ، ولكن الفرح يغلب على عواطفهم دائماً . وأرى على سبيل المثال أن ما ندعوه اليوم (علم النفس) سوف يصبح في المستقبل علوماً عديدة ذات اختصاصات مختلفة يعمل أصحابها معا ويتبادلون الرأي ، كل في حدود اختصاصه .

وهذه العلاقات بين الاختصاصيين أشبه بالعلاقات بين شركاء ، كل يعمل في مجاله ، ثم يخوضون معا تجربة مثيرة في الحياة العملية . ومن المفيد أن يقارن

المرء بين تجربتهم وبين بقية نواحي النشاط الإنساني ، ويتساءل : «إذا استطاع الفيزيائيون أن يتعاونوا معاً في أقطار ذات حضارات مختلفة وسياسات مختلفة وعقائد مختلفة ، وحتى في أقطار متعادية . . . ألا يشكل هذا التعاون خطوة نحو تآلف الدول ؟ » .

إن تقاليد الاختصاص في العلم قد انتقلت بشكل أوسع وبفضل أساليب الجامعات ، إلى مختلف فروع المعرفة ، ودخلت حتى في الفلسفة والفنون . فأصبح هناك فلسفة تكنيكية تجعل الفلسفة ممارسة ، وهناك فلسفة للفلاسفة ، كما أن هناك فناً للفنانين وفناً للنقاد . ومهما كانت فوائد مثل هذا التخصص في تحسين وسائل الممارسة ، فإن في هذا الإتجاه خطأ جذرياً ، أو تهديماً عميقاً لمهمة الفلسفة والفن اللذين يقوم عملهما الأساسي على معالجة المسائل الإنسانية العامة المشتركة التي تخص كل إنسان وليس الاختصاصيين وحدهم . ومن الواضح أن الباحث يواجه هنا صعوبة الاتصال بالناس والحديث معهم . . . . إنها مهمة تعليم الناس على كل المستويات إلى ما لا نهاية . . .

غالباً ما يقال إن الاكتشافات العلمية العظيمة تتغلغل في حيوات الناس فتؤثر في سيرهم نحو أهدافهم ، وفي وجهات نظرهم ، وفي فلسفتهم . وفي هذا القول بعض الحقيقة . . .

فإذا كان للاكتشافات العلمية هذا التأثير العظيم في التفكير الإنساني والحضارة الإنسانية ، فيجب أن نسعى لفهمها فهماً صحيحاً . وقد كان هذا ممكناً في بواكير النهضة العلمية فقط ، حين كانت العلوم تبحث في أمور غير بعيدة عن الخبرة المادية . وقد ظهرت بعض الاكتشافات العظيمة في هذا القرن باسم (النسبية وعدم التأكد) فحين نسمع قول القائل : (هذا ما شعرت به صباحاً : كنت مضطرباً نسبياً ، وغير مستقر على شيء) يجب ألا نقرن هذه الكلمات بالمعاني العلمية التي تحملها هذه الافتراضات . إن اكتشاف الفكرة النسبية لا يتضمن هذه المعاني أبداً .

وأعتقد أن سبب شيوع فرضية داروين يعود إلى بساطة التعبير عنها وقربه من الحياة المادية . لكننا لا نستطيع أن نتحدث بمثل هذه اللغة عن اكتشاف جديد في

البيولوجيا الحديثة ، ولا نستطيع حتى أن نشير ببساطة إلى تجاربنا فيها .

وعلى هذا أرى أن آثار العلوم في إغناء الحياة الفلسفية وتنشيط الحياة الثقافية تظهر عادة في بداية عصر النهضة العلمية . كما أن هناك تحليلا آخر يتعلق أيضاً بأثر العلم في الحياة الثقافية : فمن الملاحظة أن الاكتشافات لا تغير تفكير الناس إلا عندما تغذى أملاً من آمالهم أو تلبي حاجة من حاجاتهم الكامنة في نفوسهم قبل أن تظهر هذه الاكتشافات . وفي رأيي أن الحوادث العلمية لم تؤثر كثيراً في عصر التنوير ، وأن التأثير الأساسي فيه هو إعادة اكتشاف الكلاسيكية عامة ، واكتشاف النظرية السياسية الكلاسيكية خاصة ، وإذا أردنا تحديداً دقيقاً للمؤثر الأساسي في عصر التنوير فعلينا أن نذكر الفلسفة الرواقية . وكذلك فإن رغبة القرن الثامن عشر في التخلص من المعتقدات السائدة والتمتع بمباهج الحياة الدنيا بسبب إيمانه بقوة العقل قد دفعته إلى التفاؤل حيال الشرط الإنساني . وهذا يفسر سبب التمسك باكتشافات نيوتن التي كانت إيضاحاً للأشياء آمن بها أهل ذاك القرن ، بصرف النظر عن قوانين الجاذبية والحركة . كما أن سرّ تمسك القرن التاسع عشر بداروين يعود في أساسه إلى ازدياد الوعي التاريخي ونمو الإحساس بتغير العالم ، يضاف إلى ذلك رغبة عارمة في النظر إلى الإنسان نظرة طبيعية تخلو من المبالغة وتضعه في مكانه الحقيقي من عالم الطبيعة . وبما أن هذه الرغبة الفكرية قد سبقت داروين فإنها مهدت الجو لقبول آرائه والترحيب بها .

قال انشتاين ذات يوم : «إن نظريات الفيزياء لم تضعها حقائق الطبيعة ، وإنما ابتكرها العقل البشري» . وهذه الملاحظة تثير التساؤل عن مدى كفاية العلم ، وكثرة الأمـور التي آثرنا ألا نكتشفها في الطبيعة ، وتلفت نظرنا إلى العدد العديد من الأمور التي يمكن أن تكون حقيقتها مخالفة لما اكتشفناه عنها . وهذا التساؤل مرادف لتساؤلنا عن معنى «الحقيقة» ومعنى «الموضوعية» ، وعما أننا حين نجد شيئاً فهل «نخترعه» أو «نكتشفه» ؟ طبعاً ، الحقيقة هي ما يفترضه الإنسان أنه كذلك . أننا أحرار في تراثنا وخبرتنا ، كما أننا ـ إلى حد بعيد ـ أحرار في أن نختار ـ بشكل فردي تقريباً ـ الزاوية التي ننظر منها إلى الطبيعة . والطريقة التي نبحث بها ، والمشاكل التي نعالجها بالوسائل التي نريدها ، والأهداف التي

نخدمها . لكننا لسنا أحراراً مطلقاً في أن نقرر ما وجدنا أو لا نقرره . إن لكلّ إنسان الحرية في تكوين فكرته عن الكتلة المادية ، كما فعل نيوتن ومن عدلوا نظريته بعده . ولكن بعد أن نضع الفرضية ، ليس لنا خيار في أن نقبل أو نرفض النظرية التي تقول إن وزن الكتلة الذرية هو الصفر . فنحن أحرار في تخير بدايات الأشياء ، وأحرار في طريقة بحثنا : أما بعد ذلك فإن صخرة الواقع ترغمنا على تكييف حريتنا حسب مقتضى الضرورة والحتمية . وهذا هو السبب في أن تفسير علم الوجود (Ontology) لكلمة «الموضوعية» يبدو عديم-القيمة إلا إذا استعملنا تلك الكلمة لوصف الوضوح والطريقة الخاصة التي تنقل للناس اكتشافاتنا .

وهكذا نجد أن من الصعب في العلوم عامة احداث قوانين أو إصدار تقارير عن أبحاث تتسم بصفة «الكلية» . ففي كل بحث نوسع حدود معرفتنا بحالة ما ، وفي كل حالة نواجه خياراً ، وفي كل خيار خسارة يحملها إلينا الجانب الذي أهملناه . نجد هذه الحالة في أبسط الأوضاع . . . نجدها في حالة الإدراك ، حيث تكون إمكانية الفهم سابقة على وجود المفاهيم ، ومرافقة لجهلنا بالأشياء التي تدور حولنا . ونجدها في الكلام حيث تكمن إمكانية الفهم في تجاهل العديد من الأصوات التي تنتشر في موجات الصوت ، مقابل الاهتمام بصوت واحد . والمعنى ينتقل إلينا على حساب الأصوات المنبوذة . ونجدها في فكرة التكامل ، حيث تنسخ أية ملاحظة حول النظام الذري مثلاً كل الملاحظات الأخرى . إن لنا حرية الاختيار ، ولكن لا مفرّ لنا من الرضوح للحقيقة القائلة ، إن إنجاز بعض الأمور يوجب علينا أن نهمل بعضها الآخر .

وبلغة الاصطلاحات ، علينا أن نقرر أن معرفتنا محددة وليست شاملة على الإطلاق . فهناك دائماً أمور كثيرة تفوت إدراكنا ، ومعظمها لا نستطيع الإحاطة به ، لأن عملية التعليم ذاتها ، وعملية التنظيم والتصنيف وايجاد معنى للأشياء ووحدة بينها ، ولأن القوة التي تمكننا من الحديث عن الأشياء . . . لأن كل ذلك يعني أننا نترك منها الكثير .

لنسأل : «هل بإمكان حضارة أخرى ، في كوكب آخر ، يتشابه سكانه وسكان أرضنا في حياتهم ، أن يكون لهم فيزياء مثل فيزيائنا ؟ «ليست لدينا فكرة

عن الجواب . ولو مضينا في بحث الموضوع فقد نجد أنفسنا نتحدث في مسألة مختلفة كل الاختلاف ، وهذا ما يجعل عالمنا بلا نهاية .

لي صديق في كاليفورنيا مختص بالسنسكريتية ، يقول لي ساخراً : «إذا كانت للعلم قيمة ما فذلك لانه يجعل من السهل على المرء أن يصبح في هذه الأيام مثقفا أكثر مما كان في الماضي . «ذلك لأن صديقي يعتقد أن العالم كان بالأمس مغلقاً» .

إن التراث العلمي وتقاليده هما اللذان يجعلاننا نؤثر الإجابة على أسئلة دون أخرى ، ونختار فرعاً من المعرفة ونهمل غيره : وفي العلوم المتطورة ليس للعالم الأخير سوى قسط ضئيل من الحرية ليترك فيه بغية تغيير بعض النتائج . لكن هذه العلوم بالذات لا تحددها معطيات العلم دائماً ، بل هي ذات خصائص جمالية إلى حد بعيد . والكلمات التي نستعملها كالبساطة والرشاقة والجمال ، تبين أن ما نبحث عنه ليس المعرفة وحدها بل المعرفة التي تنطوي على النظام والانسجام بين عناصرها مع استمرار الصلة بينها وبين الماضي .

إن جميع الأفكار التي عالجناها حول : منشأ العلوم ، طرائق نموها ، بنيتها الشجرية المتفرعة ، ازدياد ابتعادها عن حدود الفهم العام لدى الإنسان العادي ، حريتها ، خصائص موضوعيتها وانفتاحها ـ إن هذه الافكار ذات صلة مباشرة بالعلم والحضارة . وأعتقد أن هذه الموضوعات سوف تأتلف وتثمر في عالم المستقبل أكثر مما تثمر اليوم .

إنني لا أعالج الموضوعات الشعبية المتعلقة بثقافة الجماهير . ولكن إذا تعرضنا لهذا الموضوع المحرج وجب على الباحث أن يكون انسانياً جم التواضع ، كثير التسامح ومحباً للبشر . إنها مشكلة جديدة لا نتوقع أن نجد أصولها في أثينا بركليس مثلاً . وفي مسألة «ثقافة الجماهير» وعلى الأخص الطبقة المتوسطة ، ليس لنا أن نتوقع وجود مستوى رفيع . إن أقل عامل في أوربا وأمريكا يتذوق فناً أرفع مما قدّم لأسلافه وتذوقوه . ويبدو أن الإنتاج الجيد يضيع في غمرة الإنتاج التافه ، بحيث لا تتوفر شروط تقدير الانتاج الجيد أو الذكاء الممتاز . إن الإنسان لا يأكل جيداً إلاّ إذا أكل وهو جائع ، فإذا شبع من التفاهات صعب عليه تقدير الطبخ

الفاخر . إنني أفكر بما ندعوه (مجتمع المفكرين) ويشمل الفنانين والفلاسفة والمعلمين والسياسيين وأصحاب الحرف والأنبياء والعلماء . وهؤلاء جماعة منفتح بعضها على بعض لا تفصل بين أفرادها حدود حادة . وهي مستمرة النمو ومدعوة لتوسيع معارفنا وحفظها ونقلها مع مهاراتنا وفهمنا لجوهر العلاقات الداخلية الدينية والقانونية والغيبية التي تعين الإنسان على التمتع بهواياته وبما يغريه أو يؤسيه في العالم والجمال . ويقع بعض العبء في هذا الواجب على العلم الذي يضطلع بدور كبير في هذه المهمة بفضل حقائقه وفرضياته التي تقول : «إذا فعلت كذا نتج عنه كيت وكيت» . وهذا شيء موضوعي موثوق . ورغم أن من الحكمة أن نعيد النظر فيه بين وقت وآخر ، فإن بامكاننا أن نحسم الشك في المسائل العلمية .

تسري في مجتمع المفكرين بعض التقريرات التي «تؤكد فكرة» أكثر من أن «تعلن حقيقة» . وهؤلاء يرون أن «الأحكام القطعية» فكرة غير معقولة ، رغم أنها في العلم قابلة للبحث من حيث العمق والصلابة والشمول . لكن الحتمية ليست معياراً في أمور الفلسفة والرسم والشعر والمسرح ، لأن هذه الفنون ليست موضوعية ، بالمعنى الذي حددته للموضوعية .

ومع ذلك ففي أية جماعة صادقة ، وفي أي مجتمع جدير بهذه التسمية ، يجب أن تحتوي هذه الفنون على جوهر جماعي يجعلها عامة وشعبية وذات مغزى وفائدة للإنسان .

ولا أقول لاى إنسان ، لكن لا أريد أن تكون موجهة للاختصاصيين فقط .

إنني شديد الاهتمام في أن أعلن في هذا العالم المتغير ذي العلوم النامية ، إننا إلى حد كبير قد فقدنا القدرة على الاتصال ببعضنا لنزيد ونغني ثقافتنا وفهمنا وإدراكنا للعالم . ولهذا فإن الجانب الاجتماعي من حياتنا وحياة الفنانين يعاني نقصاً في تعميق إحساسنا بالعدالة والفضيلة ، وفي السمو بأبحاثنا العامة . إننا أقل الناس جدارة بهذا العمل . فلم يسبق في تاريخ الإنسانية أن ازدهر التخصص مثلما ازدهر في عصرنا . وبذلك صارت لنا أشياؤنا الجميلة التي تمتعنا وحدنا فقط أما في الواجبات العليا التي تمد المرء بالبصيرة والقوة في سبيل رفع المستوى الشعبي، فإننا مقصرون أشد التقصير. إننا بحاجة إلى النبل، أي إلى

القيام بالأفعال النادرة التي تناغم بين البساطة والاصالة . وانني أقرن هذا الفشل بالمشاكل الشعبية التي لم تجد حلولها إلى الآن . . . أي بمشاكل الحرية والاخاء والبقاء .

وان مسؤولية هذا الفشل تقع على المجموعة المثقفة بأكملها أمام التاريخ والإنسانية : وهي مسؤولية يجب أن نواجهها لنعيد صياغة الأنظمة الإنسانية ونعيد بناء المؤسسات التي تحتاج إلى إصلاح في هذه الفترة بالذات لنحصل على السلام . ولعل المبادىء الأخلاقية في طليعة الأشياء التي يجب علينا أن نعالجها ، فبدونها لا نستطيع أن نعيش كبشر .

وهذا يعني أن تأثير المثقفين هذه الأيام يفوق كثيراً تأثيرهم في الماضي . إن المجموعة الثقافية ستنمو ، ولكنني أعتقد أن تفوقها الأخلاقي يجب أن يزداد نموه . وانني على يقين أن ازدياد ثروات العالم لن يزيد كثيراً عدد الفئات العلمية ، ولذلك فإن الفراغ سيزداد ، ولعل أحسن ما نفعله بهذا الوقت الفارغ أن نعيد الاتصال والمناقشة بين أعضاء المجتمع الثقافي .

وأظن أننا بهذه الطريقة ، نتيح لكل فئة أن تحافظ على تفوقها في مهنتها واختصاصها ، ونتيح لها أن تعمق معرفتها بمادتها وسيطرتها عليها ، مع المحافظة على شرف موقفها . ونحن بحاجة أيضاً الى أن ننفتح على بعضنا وبعض لكي نعيش حياة فاضلة ، لا يشوبها الذعر من الآخرين ولا ازدراؤهم ـ كما يحدث اليوم بين العلوم الرياضية والعلوم الطبيعية .

ويجب أن نتخذ نقطة انطلاقنا من بداية بسيطة ، هي إعادة التعليم بصبر عظيم واحترام لكل الأطراف ، لكي نتعود أن نحادث الآخرين ونسمع منهم .

العلم والأدب والإلهام

بيتر مدور

العلم والأدب
(١)

هل ترك الأول للآخر شيئاً ؟ وهل غادر الشعراء من متردم ؟ فماذا يمكن أن يقال في هذا المجال بعد أبحاث ريتشاردز وهكسلي وسنو وآخرين ؟

لهذا ، سأبدأ بسرد الأفكار التي لن أعالجها : لن أتحدث عن الثقافة ، ولا عن التوفيق بين العلم والأدب ، ولا عن أن الأدب الخيالي مهدىء أو محرك للأفكار العلمية أو العكس . ولن أقول مع ورد زوورث إن الاكتشافات والأفكار والمغامرات العلمية ستحتل جزءاً أكبر في مادة الشعر . ولن أعيد تعنيف المستر بيكوك لنقاد المجلات الذين «يستمرون في عملهم الأدبي ، وكأن لم يوجد بعد علماء في الرياضيات أو الفلك أو الكيمياء أو التاريخ أو الاقتصاد السياسي . .» .

إذا حذفنا ذلك كله فماذا يتبقى في موضوعنا ؟ تبقى ملاحظة لويس ديكنسون : «حين يصل العلم ينصرف الأدب» . وهي الملاحظة التي تعكس أحزان كيتس من أن تحليل قوس قزح جعل الأمور المرعبة أموراً عادية بليدة .

هذه الملاحظة سأقلبها رأساً على عقب ، وسأجعل قضيتي التي أريد البرهان عليها هي أنه (حين يصل الأدب ينصرف العلم) . ثمة حقول في المعتقدات والمعارف الإنسانية يجد العلم والأدب كلاهما لديهما ما يقولانه . هذه الحقول نجدها مثلاً في النواحي الثقافية والاجتماعية من علم الإنسان (الانتروبولوجيا) وفي النواحي النفسية والسلوكية لدى الإنسان ، وحتى في علم الكون (كوسمولوجيا) . فهذه الموضوعات تكمن في حقل الأدب حين يعالج آمال الإنسان ومخاوفه ومعتقداته وحوافزه ـ حين يمنح الأديب من نفسه ويتعمق شروط حياته . وحين يبحث أمور الثقافة العامة ، وهو اصطلاح أعني به نموذج الطريقة التي يفكر بها الناس ويتصرفون . وعلى العلم في هذه الحقول أن يوجد نوعاً من الفهم ، خيالياً في أصوله (كما أود أن أبرهن) لكنه يخضع لرقابة الحقيقة التجريبية .

لا يوحي ذلك بأن العلم والأدب يتعاونان للوصول إلى هدف مشترك ، بل على العكس ، انهما يتنافسان حيث يجب أن يتعاونا . إنني شديد الأسف لهذا الحال وأتمنى أن يكون الجميع أصدقاء . وقد قال ألدوس هكسلي :

«أيها الأدباء ، أيها العلماء ، دعونا نتقدم معاً نحو المجهول الذي يتسع أمامنا دوماً وأبداً» .

إن هذا الطموح جميل . غير أن تحقيقه يقتضي أولاً أن يتفهم الأدباء والعلماء ـ إنجازاتهما ومناهجهما ومفهوماتهما ، ونوع ونمط الحركة التي يتجه إليها تفكيرهما . لذلك سأناقش التخيل والنقد في كل من العلم والأدب ، لأبين لماذا لا يمكن أن يتوافق مفهوماً الأدب والعلم ومناهجهما . بعد ذلك سأقارن بين فكرة الشعر عن الحقيقة وفكرة العلم عنها . وفي النهاية سأستعمل التحليل النفسي الفرويدي وعلم النفس العقلي الموجود لأبين الطريقة التي يتنافس بها كل من العلم والأدب على الاكتشافات التي يدعيها كل منهما لنفسه .

لأبدأ بمناقشة حدود المخيلة ومداخلاتها ثم العقلنة النقدية التي تتبع في كل من الأدب والعلم إن النظرية الرومانسية الرسمية تجعل العقل والمخيلة نقيضين ،

أو على الأقل يشقان طريقين متناوبين يقود كل منهما إلى الحقيقة . فأما طريق العقل فطويل ملتو يقصر عن بلوغ القمة بأنفاس لاهثة متهدجة ، وأما المخيلة فإنها تعدو قفزاً إليها . لذلك فالعقل يتقدم دائماً في مناطق كانت تحتلها المخيلة .

وليست هذه هي النظرية الرسمية التي يعلنها الشعراء ، كبار الشعراء الرومانسيين فقط ، وإنما كان يعتنقها أيضاً كبار العلماء من نيوتن إلى باكون وميل . واليوم نجد ألدوس هكسلي الرجل الذي يحق له أن يتكلم عن العلم والأدب كليهما بسلطة متساوية ، يقول : «العلم هو الملاحظة النزيهة ، البصيرة والممارسة دون تحيز ، وهو الاستدلال الصبور ضمن نظام من المفاهيم المترابطة منطقياً» .

هذا مع العلم بأن هكسلي قد يكون آخر رجل ينكر دور المخيلة في العلم . غير أن المخيلة الخلاقة في العلم موهبة أفراد نادرين يحققون في توهج الحدس ما لا نحققه نحن إلّا بالجهد الجهيد في ممارسة «صناعة التحليل» حسب قول ورد زوورث . غير أن النقطة هي أن بإمكاننا أن نتوصل إليها ـ قد لا نكون جميعنا عباقرة ولكن بإمكاننا أن نتوصل إلى اكتشاف ما دون حدس ، بالرغم من أن ذلك لم يحدث حتى الآن .

هذه هي النظرة الرسمية للمدرسة الرومانسية عن التزام العلم بالعقل . غير أن كثيرين لم يعودوا يؤمنون بها بعد أن فكروا ملياً في طبيعة مجريات العملية العلمية ، فبزغ مفهوم مختلف تماماً في كتابات هيويل وبيرس وكارل بوبر .

وفحوى النظرية الجديدة هي أن كل تقدم في الفهم العلمي يبدأ بمغامرة تأملية، أو بتصور سابق لمفهوم «ما يمكن أن يكون صحيحاً» . وهذا التصور يبتعد كثيراً أو قليلاً عن الاعتقاد السائد أنه ابتكار عالم ممكن ـ أو جزء منه . بعد ذلك يعرض هذا التصور للنقد كي نرى ما إذا كان هذا العالم المتخيل قريباً من العالم الواقعي .

وعلى ذلك فإن التفكير العلمي في كل مستوياته تفاعل داخلي بين حادثتي تفكير ، أو حوار بين صوتين : المتخيّل والنقدي ، بل لعله حوار بين الممكن والواقعي أو بين المقترح والمعروض .

في هذا المفهوم لاجراءات العملية العلمية يتكامل على الدوام النقد

والمخيلة . وعلى ذلك ، فالمخيلة دون نقد خليط مضحك من المبالغات والأفكار السخيفة ، أما النقد دون مخيلة فهو أرض قاحلة . يعتقد الرومانسيون أن الشعر أو الإكتشاف الخالق يتناقضان تمام التناقض مع التفكير التحليلي ، فهما شيء بعيد عن تفاعل العقل مع الواقع . وبذلك أخطأوا كشفاً من أعظم الكشوف ، وهو التعاون بين المخيلة والتفكير ، بين الابتكار والملكة النقدية وأنا أدعو ذلك كشفاً مع أنه ليس عمل رجل واحد .

قد يقول قائل : «نحن نقبل رأيك بأن التفكير العلمي قد ينحل إلى حوار بين الملكات النقدية والابتكارية ، أو الى شيء من هذا القبيل عامة ، ولكن ما هو الأمر العلمي المميز في ذلك ؟ ولماذا يجب أن نتشبث به لنميز العلم من الأدب الخيالي ؟» . وقد يستشهد على سؤاله بقول ماثيو أرنولد «الشعر جميعه نقد للحياة» . غير أن أرنولد نفسه كان يرى النقد والابتكار على طرفي نقيض ، ولعله حين قال «إن ملكة النقد أدنى درجة من ملكة الإبداع «أظهر لنا أنه ليس لديه أية فكرة عن وجود أشكال من الذكاء لا ينطبق عليها تصنيفه .

والخلاصة هي أن فكرتنا التقليدية عن دور المخيلة والنقد في العلم والأدب تقوم على الدعاوة الخاطئة التي بثها الشعراء الرومانسيون والفلاسفة الاستدلاليون . بينما يرى المحدثون أن المخيلة هي القوة المحركة للعلم والأدب معاً ، غير أن المخيلة والتقييم النقدي لانتاجها في الحقل العلمي يعملان متكاملين مترابطين . وإذا تبنينا اتجاهاً توفيقياً قلنا إن العلم شكل من الشعر (بمعناه الكلاسيكي الواسع) يعمل فيه العقل والمخيلة متضامنين . هذا هو أهم كشف للتحليل الفكري في الفكر الحديث .

إذا أردنا الآن بحث الأسلوب العلمي وجدنا «الفلاسفة الجدد» في القرن السابع عشر يصرون على أن الكتابة العلمية والكتابة الأدبية متباينتان متناقضتان . ففي الكتابة العلمية يكمن العنصر التخيلي في المفهوم وليس في اللغة التي تجعل المفهوم واضحاً قابلاً للإدراك . ويجب أن يتم الوضوح بأسلوب طبيعي . يقول أ . ريتشاردز : «نحن نصدق العالم لأنه يستطيع أن يبرهن على ملاحظاته وليس

لفصاحته أو سهولة عرضه ، بل إننا نشك به حين يحاول التأثير فينا بهذه الوسائل» .

في أيام «الفلسفة الجديدة» بلغت المنافسة والمنازعة أوجها بين الفصاحة والحكمة ، بين الأسلوب والمضمون ، بين الوسيلة والرسالة ، بعد ان استمرت ما يقرب من ألفي عام . فليس من سبب يجعل الكتابة العلمية والفلسفية موضوعاً للأدب والبلاغة .

لم تتزعزع هذه الفكرة إلّا حين انتشر تأثير الكتابة الفلسفية في الحقبة الألمانية ، بين منتصف القرن التاسع عشر ونهاية الحرب العالمية الأولى . فقد خضع الفكر وتشوش بغوامض الميتافيزيكا الألمانية . واحتل الأسلوب المحل الأول ، وأي أسلوب هو . مصقول ، مليء بذاتية الكاتب ، ذو وقفات كأنما ينتظر كاتبه خلالها انفجار التصفيق . وكان له تأثير محزن على نوع الفكر الحديث في الفلسفة والعلوم السلوكية والإنسانية .

يتصف هذا الأسلوب بنقص الوضوح إلى درجة من الصعب معها متابعته . ولقد عم الغموض جميع المجالات ، حتى قال جونسون عن درايدن : «كان يستمتع بالسير على شفا المعنى حيث يختلط النور والظلام أولاً بأول» .

إن الغموض في الأسلوب رذيلة مهما تكن دوافعه . وكان «كنت» يقول إن هدف الكتابة الغامضة أو الصعبة هي أن تخلق وهم العمق في نفس القارىء . وأرى أن أي شخص إذا كان لديه شيء أصيل يقوله ـ سواء في مجالات العلم أو الفلسفة أو الأدب أو ما بينهما ـ فإنه لن يجازف بأن يقول بشكل غير مفهوم ، عامداً متعمداً . فالكاتب الغامض إما أن يكون غير ماهر أو أنه يخطىء هدفه .

سأقارن الآن بين فكرتي العلم والشعر عن الحقيقة ، بمقدار ما يساعدنا ذلك على معرفة وتحديد العوامل الأدبية في الفكر العلمي أو شبه العلمي .

حين تستعمل كلمة «الحقيقة» في نص علمي تدل دائماً على شيء له صلة بالواقع . فالشيء حقيقي حين يكون في الواقع حقيقياً ـ هذه هي القضية . وهذه هي الحقيقة التجريبية ـ الحقيقة بمعنى أنني في هذه اللحظة أكتب في غرفتي ولست

راكباً في طائرة . إن هذه الصلة بالواقع هي الاختبار الذي تخضع له جميع النظريات العلمية مهما كان شأنها .

لننبذ على التو فكرة أن الحقيقة التجريبية كما يستعملها العلماء أو حتى المحامون والمؤرخون هي الفكرة الأولية أو الجوهرية التي يفهمها كل إنسان فهماً لدنياً أو حدسياً . على العكس من ذلك فالحقيقة فكرة متقدمة جداً وناضجة جداً بحيث نجهد في سبيلها ولا تأتي إلينا عفواً ولا سهواً . ولننبذ أيضاً التفسير الاستدلالي للطريقة التي تدخل بموجبها الحقيقة في الاستطلاع العلمي . ففي النظريات الاستنتاجية الكلاسيكية عن المنهج العلمي تكون الحقيقة العملية السهلة هي ما يفترض أن يبدأ به التفكير العلمي . فنحن نبدأ بتفهم دقيق لوقائع القضية ، نبدأ بصورة جلية زودتنا بها الحواس ، بحيث يستطيع التفكير العلمي أن يضع فوقها المزيد من الحقائق العامة أو القوانين الطبيعية . وترى النظرية الاستدلالية أننا لا نقع في الخطأ إلّا حين نخطىء فهم الوقائع التي ظننا أن بإمكاننا الاعتماد عليها . الخطأ تابع لعدم التمييز في الرؤية ، وللقراءة الزائفة «لكتاب الطبيعة» حيث تكمن الحقيقة ويمكن استخراجها إذا استمسكنا بالعامل الذي يخص قضيتنا ، بكل إخلاص الأطفال وبراءتهم .

هذا المفهوم عن الحقيقة والخطأ غير واقعي بالمرة . فالنظريات العلمية تبدأ كتراكيب متخيلة ـ إنها تبدأ كالقصص ، كما أن هدف النقد أو التنقيح في التفكير العلمي هو أن نجد ما إذا كان لهذه القصص صلة بواقع الحياة العملية أو لم يكن . لذلك ليست الحقيقة تجريبية أو نظرية ، هي نقطة البداية في البحث العلمي ، بل هي الاتجاه الذي يتحرك بموجبه التفكير العلمي . إن صحة هذه الموضوعة تستتبع أنه لا يمكن التمييز بين الاعتبارات الخيالية للعالم في العلم والشعر ، بحسب أصولها . فهي تبدأ متوازية لكن كلا منها ينحو نحوه الخاص في مرحلة متأخرة . كلنا يروي حكايات ، لكن الحكايات تختلف باختلاف الأهداف التي نتوقعها من كل حكاية ، وباختلاف أنواع التقييم الذي نقيّمها به .

لم يكن اختلاف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة العملية أمراً مسلماً به على الدوام . يقول السير فيليب سدني : «الشاعر لا يؤكد شيئاً لذلك فهو لا يكذب

أبداً . ذلك أن الكذب هو أن تؤكد صحة شيء زائف . غير أن الشاعر لا يؤكد» . فإذا تساوت الأشياء كان الاختيار بين ما يتصل بالحقيقة وما يهجرها ، وسيقع الاختيار على الحقيقة . أما إذا كان الاختيار بين ما هي عليه الأشياء وبين ما يجب أن تكون فإن الأولى اختيار ما يجب أن يكون ـ في حالات الاستعمال والتعلم . إن العالم مقيد بمسألة خاصة ، وكل مفهوم يصدر عن هذا الأمر الخاص ليس له إلاّ قوة «المشابهة الظنية» وليس له قوة الحقيقة الشعرية .

وفكرة أن الحقيقة الشعرية كشف عن المثالي ـ أو ما يجب أن يكون ـ متسلسلة عن أرسطو الذي ألبسها معنى أخلاقياً . غير أن البروفسور بوتشر لا ينسبها لأرسطو . ويقول إن سبب نسبتها إليه قوله : «الشعر أعمق فلسفة وأرفع من التاريخ» (ويمكن أن نضع العلم موضع التاريخ) وقد قال ما قاله لأن الشعر يكشف عما يجب أن يكون على ضوء الفهم الصحيح لنوايا الطبيعة وليس لأعمالها التي تأتي فجة ناقصة . فالشاعر يتبين الهدف الذي تعمل من أجله الطبيعة ولا تنجزه بدقه . وبذلك فالشاعر امرؤ فوق الطبيعة ، وهو الناطق عن أعمال لم تفلح في إنجازها .

يغني مفهوم أرسطو الحقيقة العلمية أو أنه يستبدلها بحقيقة أرفع تمثل البرهان على بصيرة أعمق وأوسع ـ حقيقة هي من الرفعة بحيث تخسر الطبيعة إذا لم تتبعها .

هذا التفسير يرجع إلى العهود الكلاسيكية ولم يعد يدافع عنه أحد ، وهذا لا يعني أن أحداً لم يعد يؤمن به . أما التفسير الثاني للحقيقة الشعرية فيقال إنه يمثل حقيقة ليست علوية بل من نوع آخر . فهي تحمل مفهوماً بديلاً أو مجموعة من البدائل تغني فهمنا للعملي بأن تجعلنا نندفع ونفكر في «مجال أوسع من العملي» .

في هذا المفهوم الثاني للحقيقة ، سيحكم بصحة بناء من الأفكار الخيالية ـ كالأسطورة مثلاً ، خاصة إذا تدخلت فيها عوامل سحرية ـ إذا كانت متماسكة في مجموعها كوحدة ، ليس فيها تناقض داخلي ، ونهايات سائبة ، وأن تواجه ما هو غير متوقع . ليس بإمكان كلمة واحدة أن تصف هذه المجموعة من الخصائص ، لكن أية قصة أو نظرية أو صورة عن العالم أو بنية خيالية من أي نوع وفي وسعها أن

«تكوّن معنى» يمكن أن «نؤمن به» تخضع لهذا المفهوم . لا ريب في أن جميع النظريات العلمية يجب أن تكوّن معنى ، ولكن يضاف إلى ذلك قدرتها على التلاؤم مع الواقع ، كي تكون صحيحة عند التجريب . إن عدم القدرة على فرض هذا الشرط الأخير فتح لنا عالماً أوسع وأكثر تنوعاً وأدعى إلى الثقة من الحياة الواقعية .

لقد ذكرت الأساطير . حين درس ليفي شتراوس تفكير المتوحشين نبذ الاعتقاد التقليدي بأن الأساطير سخافات بدائية وأنها تركيبات بريئة سخيفة لا تمثل سوى مرحلة أولية في تطور التفكير العلمي . بل على العكس : «بوسع المرء أن يفكر بالدقة الهائلة للتفكير السحري والأعمال الشعائرية كتعبير عن فهم لا شعوري لحقيقة الحتمية ، وهو الشكل الذي توجد عليه الظاهرة العلمية» . وبدلاً من أن نعارض بين السحر والعلم «من الأفضل أن نقارنهما كنهجين متوازيين للاستطلاع العلمي» . أو «كمستويين علميين تخضع بموجبهما الطبيعة للاستطلاع العلمي» . و«كلاهما صادق» .

كان ليفي شتراوس يريد أن يقول إن الأسطورة «تكوّن المعنى» مثلما أن النظريات العلمية التقليدية «تكوّن المعنى» . ولم يشعر بأن فشل الأساطير في قياس الواقعة ـ أي في اجتياز أعلى امتحان يؤهلها للتلاؤم مع الحياة الواقعية ـ لا يؤهلها لحيازة الصفة «العلمية» . ويخبرنا شتراوس بأن بعض أهالي سيبيريا يؤمنون بأن لمس منقار طائر نقار الخشب يشفي من وجع الضرس .

«قد ينهض الاعتراض بأن علماً من هذا النوع ليس له تأثير عملي . والرد عليه هو أن هدفه الرئيس ليس عملياً . فهو يلبي تطلبات فكرية بدلاً من أن يلبي حاجات عملية . . . فليس السؤال الصحيح هو ما إذا كان لمس منقار الطائر يشفي عملياً وجع الضرس بل ما إذا كنا ننظر إلى ضرس الرجل ومنقار الطائر كشيئين متلازمين . (إن استعمال هذا التطابق لأهداف علاجيـــة هـــو أحد الاستعمالات الممكنة) وما إذا كان في وسعنا إدخال هذا النظام الأولي في الكون من خلال هذه التصنيفات» .

هذا بيان جلي عن قضيته ، ولست أجدها مقنعة بالمرة . إنني لأتساءل : طلبات من ستلبى : طلبات المتوحشين أو علماء الإنسان ؟ وبأي معيار سنعرف

ما إذا كان عالم الإنسان نفسه لا يبتدع أسطورة عن الأسطورة ، علم أساطير ميتافيزيكي ؟ أو لن يميل أحد الموجوعين يوماً إلى طريقة في التفكير أعظم نجاعة ؟ المسألة هي أن تكوين المعنى والإيمان به شرطان ضروريان وليسا بكافيين في عملية التعقل التي تدعى العلم أو الإدراك العام . إن عالم الأساطير عالم «تكون فيه المتناقضات صحيحة» وهو عالم لا يكون فيه نقيض الحقيقة زائفاً بل يعتبر حقيقة أخرى ، أو أن كل حقيقة تروي قصة تختلف عن سابقتها ، أو أنها برهان على تفسير للعالم يختلف عن نقيضه . إن كل أسطورة أو مجموعة من الأعمال السحرية قد تخدم الهدف أو مثيله . وليست الحجة التي أوردها ليفي شتراوس ليؤكد بها النظرة الشائعة من أن الأساطير نوع من التحسس التقريبي للعلم ، أو هي أولى المحاولات لتكوين المعنى من تعقيدات هذا العالم ـ ليست حجته هذه في نظري إلاّ لتبرير النظرة الشائعة . لأن الأساطير ليست حقائق واقعية ، بل هي في أفضل حالاتها بنيات مشابهة للحقيقة ، أو نوع من الترشيح لما يمكن أن يكون حقيقة ، لكنه ترشيح معفى من الامتحان .

إن الرجل العادي لا يلاحظ على الدوام ناحية القصور في مجرد تكوين المعنى وتبادل الرأي . إن نظرية فرويد في التحليل النفسي أسطورة تستجيب لأوصاف ليفي شتراوس . فهي توجد بعض النظام في الأشياء المشتتة ، كما أنها تجمع الشتات وتكوّن المعنى ولا تترك نهايات سائبة ولا تفتقر مطلقاً إلى الشرح . هذه النظرية تقدم في حالة الارتباك الراحة والخلاص . ولكن ماذا عن نواحي العلاج فيها ؟ إنها تخرج بلباقة من مأزق منقار الطائر ، لأن معظم المفكرين والمعتمدين أو أن الرأي الشائع بين الناس يرى غاية التحليل النفسي المعالجة والشفاء . بل إن هدفها إضفاء فهم أكثر جدة وعمقاً على شروط موضوعها وعلى طبيعة العلاقة بين المريض (الموضوع) وبين بقية الناس . إن هذه النظرية تضرب حول المريض بنية أسطورية ذات معنى قابل للتصديق بصرف النظر عن صحته أو خطئه . وقد تستطيع بنية أخرى أن تقدم مثل ذلك للمريض أو أقل منه .

ينبذ الطب العقلي الآن فكرة المعالجة ويستبدلها بفكرة «الشفاء» . فالمجنون مثلاً ، يشفى عندما تترتب أفكاره وينشىء علاقات اجتماعية ليس فيها جنون ، أي

خالية من التناقض وعداوة المجتمع والإنسلاب . ولقد حل «الفهم» محل «الشرح» . والفهم هنا يعني عملية الإدراك التي يكتشف فيها الطبيب معنى النظام الفكري الذي يدفع المجنون إلى أفعاله .

ففي علم النفس الفرويدي كما في الأساطير ، لا معنى للموافقة العقلية أو عدمها . فالمسألة قناعة أي أنك تقع في شرك الخطة التي يفكر بموجبها الكاتب ، أي أنك تستسلم له وتستنبط الأوهام من أجل ذلك .

إنني لشديد الأسف أن تكون هذه المعالجات النفسية شديدة الأذى،لا لأنها ضارة أو فاشلة إنما لأنها تمثل طرازاً من التفكير يعيق نمو فهمنا للأمراض العقلية . لنأخذ على سبيل المثال ضعف العقل كموضوع حقق فيه الطب العقلي بعض النجاح . فإذا كان لدينا طفل ضعيف العقل بدا سليماً حين ولد : ما هي علته الآن ؟

هل دفعته بعض مشاهداته المنسية لتناقضات الحياة إلى الإنسحاب إلى عالمه الداخلي الصامت ؟ أم أن في بنيته نقصاً في الموروثات ؟ .

نوعان من الأسئلة يطرحهما المحلل في العيادة والطبيب في المخبر . إن الطب العقلي النظري ينبذ فكرة السبب العضوي للشذوذ بينما يريدها العالم أن تكون صحيحة . فإذا وجد في العلم والطبابة شيء مشابه للنقد الأدبي ، فلا يجوز أن نبحث فقط في ماله سبب يجعل الناس يؤمنون به ، بل في الأنواع التي يريدون أن يؤمنوا بها ، وفي التاريخ الثقافي نماذج للكيفية التي جعلت الناس يخضعون لعادتين أو أكثر من عادات التفكير التي لا يمكن أن تتوافق معاً .

ينتج مما تقدم أن أنواع علم النفس من فرويدية وغيرها تتطرف في الأخذ بمفهوم للحقيقة يمت إلى المخيلة الأدبية في جوهره ، لكن نقيض الحقيقة ليس الخطأ بل حقيقة أخرى مماثلة .

قلت في مطلع الدراسة أن قصدي أن أبين كيف أن العلم يميل إلى طرد الأدب وأن الأدب يميل إلى طرد العلم من جميع المجالات التي يدعيها كلاهما لنفسه ـ وبخاصة مجالات التعلم التي تتعلق بالسلوك البشري في أوسع معانيه .

إن العلامات المميزة لادعاءات الأدب في العلم ، كما يتبين من هذه الدراسة ، هي :

أولاً : ثمة ادعاء صريح أو ضمني بأن الأدب أعمق بصيرة بما ينجزه العلماء في معاملهم أو المؤرخون أو اللغويون أو الفلاسفة التقليديون . وبصيرة الأدب تحلق وراء العالم الصغير لأنابيب الاختبار والرسوم التخطيطية ووسائل القياس ـ أي وراء الوقائع .

ثانياً : ثمة ترابط في أعلى درجات المخيلة مع الفشل أو الفتور في تطبيق العملية النقدية بحيث لم تعد ملكات النقد والإبداع تعمل معاً بحيوية بل تميل إلى التنافس ، ومعه ينشأ المعسكر الذي ينكر أهمية الالتزام بالتقويم أو بالتجريد وقد يذهب مذهب إنكار التفكير العقلاني .

ثالثاً : هناك الأسلوب الذي تعلن به حقائق المخيلة . وهو أسلوب قد يبهر ويخدع في البداية لكنه في النهاية يربك ويقرف لأنه يستغل الاستعمال البلاغي الفاسد للغموض .

قد يتساءل المرء : إذا ظلت هذه الأعراض وراء متناول النقد ، وإذا ركب أصحاب هذه الانحرافات رأسهم في إنكار مبادىء البرهان أو العلاج أو أي نوع من أنواع التقويم ، وأفلتوا من كل العقوبات التي تفرض على الفيزيائيين أو المؤرخين أو العلماء التجريبيين فأي شيء يوقف اتساع نفوذهم وتظاهرهم الذي لا حد له ؟ .

الجواب بسيط . حين تتغير «الموضات الفكرية» سينساهم الناس كما نسوا الفلاسفة الرومانتيكيين في القرن السابع عشر أو فلاسفة المناهج في القرن التاسع عشر . وهذا أسوأ مصير ينزل بهم .

الالهام في الاكتشاف العلمي والأدبي
(٢)

سأتحدث عن سوء الفهم العام لتطور الفكر العلمي ، وسأبين أن أفكار المثقفين التي تطرح علناً حول طبيعة البحث العلمي والمميزات الفكرية للذين يضطلعون بعبئه ، أفكار خاطىء معظمها ، إن لم يكن جميعها . وأكثر هذه المفاهيم الخاطئة لا ضرر منها ، لكن لبعضها أذىً بالغاً ـ وكلها تساعد على إبعاد العلوم عن الإنسانيات ، أو العلم الصرف عن التطبيق .

ولأبدأ بنموذج يوضح ما في ذهني . فالنص الذي يلي ، يحمل أفكاراً مألوفة إلى حد أن القارىء لن يصدق أنها غير صحيحة :

«العلم في جوهره نمو المعرفة العملية المنظمة . . (الصحيحة أم الزائفة ؟) . . وكلما تقدم العلم يصبح من الصعب تقريباً إضافة شيء على المعرفة العملية التي تتقدم يوماً بعد يوم . وسوف يأتي يوم لا يكتفي العالم فيه بالتدرب مدة الثلاث سنوات أو الأربع التقليديات ، بل يحتاج الى عشر أو أكثر إذا أراد أن يزود نفسه بالزاد الذي يلزم العالم الطليعي . لذلك فإن العالم الذي يريد أن يتجنب الرزوح تحت هذا العبء العملي يلتجىء إلى التخصص ، وزيادة التخصص هو العلامة المميزة لنمو العلم الحديث . وبسبب التخصص غدا العلماء

يوماً بعد يوم أقل قابلية للاتصالات ببعضهم بعضاً ، بل الاتصال بالعالم الخارجي . ويجب أن نتطلع إلى الحطم الجميلة من المعرفة ، لنعرف العالم الذي صنعه كل عالم لنفسه كي يعيش فيه» .

هل هذا كله صحيح أم زائف ؟ يجب أن أقول إنه زائف بكل دقائقه . فالفكرة التي تجعل العلم في جوهره ابتكار تصنيف للحقائق العملية ، تماثل في بنيتها الفكرة التي تجعل من التاريخ مسلسلاً من الحوادث . إن موازنة العلم «بالوقائع» والفنون «بالمثل» هي إحدى الشوائب التي شوهت عدداً عديداً من نقد النقاد الإنسانيين ذوي الثقافة العلمية . والأفلاطوني العظيم لويس ديكنسون الذي آلى جهده أن يخفي دور العمل ، وصف أرسطو بقوله : «كان عالماً بالمعنى الحديث للكلمة ، لأنه كان جامعاً مدققاً ملاحظاً لعدد كبير من الوقائع» . فلا عجب إذن إذا نظر لويس ديكنسون إلى الجهد الإنساني فصنف الفلسفة والفن والحب مع «المثاليات» لكنه صنف العلوم مع «التجارة» .

إن دقائق المعلومات العملية تتناقص يوماً بعد يوم ، ولا يمكن لها أن تغرقنا . فالعبء العملي للعلم يسير بنسبة عكسية مع درجة نضجه . فكلما تقدم العلم استوعب الحقائق الخاصة ، أي طواها ببيانات عامة تصدر عن قوة إيضاح تتزايد بنسبة ثابتة ، في حين أن الوقائع قد تنسى لأنها فقدت الحق في وجود مستقل . لقد كانت البيولوجيا قبل داروين كلها وقائع تقريباً . فثمة مرحلة في نمو العلم تتراكم خلالها الوقائع بأسرع مما تستطيع النظريات أن تصنفها ، لكن البيولوجيا تظل في ذروة هذه الوقائع .

إن قضية إطالة أمد تثقيف العلماء سنوات تزيد عن مدة تثقيف الإنسانيين تعود إلى الاعتقاد أن الثقافة العلمية تسير جنباً الى جنب مع المعرفة التكنيكية المتخصصة . ففي الحياة العملية يكون الوقت الذي يتخرج خلاله العالم أقل أهمية بالنسبة للعلم منه للاعتبارات الاقتصادية والنفسية ، بالإضافة الى تخريج أكبر عدد من الجامعيين في وقت ملائم . إن مدة التعليم الجامعي تهم الذي تنتهي ثقافتهم بالتخرج أكثر مما تهم الذين يثابرون على تطور ثقافتهم .

أما عن أن العلماء يضحون أضيق أفقاً وأكثر اختصاصاً ، فالعكس هو

الصحيح . فمن أهم مميزات العلم الحديث تلاشي الحدود بين فروعه . فخريجو البيولوجيا اليوم أوسع أفقاً من خريجي أيامنا ، ونحن أوسع أفقاً من أسلافنا . ففي بداية هذا القرن كان بوسع عالم الجراثيم أن يحدق خلال فتحة المجهر إلى عالمه . واليوم لا يستطيع أن يؤثر العالم في التطور ما لم يؤيد أبحاثه بشواهد من علم الجراثيم ، وعلم الباكتيريا ، وعلم الحيوان ، وعليه أن يعرف أحدث النظريات في تركيب البروتين ، وأن يكون على علم تام بعلم التناسل . ولا بد من أن أبين أن علماء الحياة يميلون اليوم إلى تصنيف أنفسهم بحسب المستوى التحليلي الذي يعملون فيه ، وليس بحسب موضوعات عملهم . ولذلك نجد علماء الحياة الذرية ، وعلماء حياة الخلية ، وعلماء الحياة العضوية ، وعلماء الحياة العضوية المشتركة (أي الأعضاء التي تتشارك فيما بينها بالحياة ضمن جسد واحد) ـ نجد كلا منهم يحاول أن يصل إلى نظرة شاملة لمجموع النظام الذي يتحكم في حقل اختصاصه التحليلي . وقد حاول أحد علماء البيئة المحدثين أن يبرع في علم التناسل ، وعلم السكان الديناميكي ، وعلم الأخلاق ، وعلم التشريح البيئي . فهو يعلم أن دراسة الطبيعة والخريطة الجراحية الرسمية لن تصل به إلى مدى بعيد . هذا ، ولن أتحدث للاختصاصيين في العلوم الفيزيائية ـ وإن كنت أشعر أن العون الناجح الدائم الذي يمد به الفيزيائيون والكيميائيون علم الحياة لم يكن ممكناً لو أن هؤلاء على الدرجة التي نظنها من التخصص والانعزال عن بقية العلوم .

إن الأفكار التي أتناولها بالنقد ليست في حقيقتها أفكاراً على الإطلاق ، بل هي أفكار بديلة ، تصريحات يطلقها أناس لهم شعبيتهم ، حين يكونون مع الشعب في مناسبات يعوزهم فيها الكلام . ولنترك ذلك الآن ونعالج مفهومين خطيرين عن العلم ، يتضمنان تقييمين للحياة العملية وأهداف البحث العلمي ، يختلفان أشد الخلاف . انني أبالغ في هذا الخلاف بينهما لأسباب جدلية ، ولا أظن أن في وسع أحد من الناس أن يميل كل الميل شطر مفهوم دون آخر . كما أنني لست أول من يلفت الأنظار إلى الفروق بينهما ، فهي في القدم تعود الى أيام النقد الذي كان يكتبه هازليت وكولريدج وشلي . زد على ذلك أن المناقشة التي جعلت من الممكن حل هذا التناقض والوصول الى تركيب ملائم ـ ولو بصيغة ضعيفة وغير

مرضية ـ قد جرت قبل ما ينوف على مائة عام . وكل ما سأفعله هو أن أقدم المشكلة إلى حلها ، وحتى هذا قد تم قبلاً ، كما أعتقد .

العلم ، طبقاً للمفهوم الأول ، فاعلية تصورية استكشافية ، والعالم إنسان يشارك في مغامرة ذهنية كبرى ، الحدس هو الدافع الأساسي في كل عمل علمي وخلق الأفكار أرفع انجازات العالم ، والعمل على تنفيذ الفكرة هام وصحيح ، لكنه أقل مرتبة من سابقه . فالعلم الصرف لا يحتاج إلى تبرير خارج ذاته . وفائدته لا تزيد من قيمته .

يقول كولريدج : «أول عالم هو من نظر في الأشياء ، لا ليعلم إن كانت تمده بالغذاء أو المأوى أو السلاح أو الزينة أو التسلية ، وإنما بحثاً عن المعرفة من أجل شرف المعرفة» .

العلم والشعر ، بأوسع معانيهما ، أخوان من رحم واحدة ، كما يقول بحق الشاعر شيلي . يفهم من هذا أن العلم لا يزدهر إلاّ في جو من الحرية الكاملة التي تحميه من الإلحاح المزعج للحاجة والمنفعة ، لأن على العالم أن يطير الى حيث تحمله أجنحة تصوراته . ولو أن رجلاً أضاع خمس سنوات دون هدف ولا نتيجة ، فإن هذا يعتبر جهداً مشكوراً ، بل نبيلاً . إن حماة العلم ـ وهم اليوم جمعيات الأبحاث والمؤسسات العظمى ـ يجب أن يمنحوا هباتهم للأفذاذ وليس للمشروعات ، وللأفراد وليس للجمعيات ، لأن تاريخ العلم في قسمه الأعظم ، تاريخ عباقرة الرجال .

المفهوم البديل لما ذكرنا يعالج الموضوع بهذا الشكل : العلم قبل كل شيء فاعلية نقدية وتحليلية ، والعالم بكل استعلاء ، رجل يبحث عن أدلة قبل أن يدلي بفكرة ما ، وقل أن ترضيه الأدلة حين يجدها . وما المخيلة سوى مجرد عامل وسيط : تستطيع أن تسرع بالتفكير لكنها لا تستطيع أن تبدأه أو توجهه ، وفي كل الأحوال يجب أن تخضع المخيلة دائماً إلى رقابة الفكر المتعود على الشك والبعد عن الهوى . فالعلم والشعر ضدان لا يلتقيان ، كما يقول شلي بحق[1] . والبحث

(١) ليست هذه الفكرة نقطة للمناقشة ، لأن لشلي كتابات تؤيد وجهتي النظر هاتين . ففي (دفاع عن الشعر) يعرف شلي الشعر بأنه إحساس شامل يعي جميع أشكال النظام والجمال -

العلمي ، إنما يطلب منه أن يوسع الفهم الإنساني . والفائدة المرجوة منه هي المقياس الموضوعي الوحيد لتقييمه . أما فيما يتعلق بحرية العلم فقد أثبتت حربان عالميتان الى أي مدى يمكن للعلم أن يزدهر تحت ضغط الحاجة . وحماة العلم الذين يعرفون شغلهم فعلاً ، إنما يشجعون المشروعات وليس الأفراد ، وسوف ينجز هذه المشروعات فرق من العلماء ، وليس أفراداً ، لأن العلم الحديث يتطلب تآلف المواهب ـ فقد ولىّ عصر الأفراد . وإذا أضاع عالم ما خمس سنوات دون هدف ولا نتيجة ، فيجب أن يتجه به طموحه اتجاهاً آخر دون تأخير .

لقد جعلت الإتجاه الأول دراماتيكياً أكثر مما هو في الواقع ، والإتجاه الثاني أكثر مادية أيضاً . ولإعادة التوازن أريد أن أبين الفروق بطريقة مختلفة ومعمقة ـ كما أعتقد .

في المفهوم الرومانتيكي تتشكل الحقيقة في عقل الملاحظ : فالتقاط مخيلته لما يمكن أن يكون صحيحاً هو المحرض لاستنتاج «ما هو صحيح» ـ بحسب طاقته . لذلك فكل تقدم للعلم هو نتيجة مغامرة تأملية ، غزو للمجهول . وطبقاً للنظرة المضادة : الحقيقة مكنونة في الطبيعة ولا نستخرجها إلّا بأدلة الحواس : الفهم يؤدي بالضرورة إلى الإدراك ، وعمل العالم في جوهره عمل فراسة . وعملية الفراسة هذه يمكن أن تنفذ بحسب منهج لا يعتمد على المخيلة ، بالرغم من أن المخيلة تستطيع أن تساعده : فالمنهج سيراها من خلاله[٢] .

وبما أن هاتين المجموعتين من الأفكار تعارض كل منهما الأخرى في كل تفصيلاتها ، يبدو وكأنه من غير الممكن أن تكونا صحيحتين معاً ، وإن كان كل من شارك في البحث العلمي أو تفكر فيه يعلم فعلاً أن ثمة قدراً كبيراً من الصحة

لذلك فهو لا يحتوي على الشكل بمعناه الضيق ، بل على العلم أيضاً «الشعر يعي كل العلم» . وقبل ذلك وضع شلي العقل والمخيلة في قطبين متعارضين ، وبحسب الفكرة الثانية التي سردتها فإننا إذا اعتبرنا العلم فاعلية عقلية في جوهرها فإن شلي يقول بوجهة النظر التي تنص على أن الشعر والعلم متناقضان . أنظر في «العالم الجديد» ص ٣٥٢ ـ ١٩٦٢ . وكذلك غراهام والاس : فن التفكير ـ ١٩٢٦ .

(٢) لتوضيح فكرة «الحقيقة بيان» راجع مقال (حول منابع العلم والجهل) للناقد كارل بوبر .

من وجهتي النظر هاتين . لأن على العالم أن يكون خيالياً ولكن شكاك ، مبدعاً ولكن نقاد . فثمة احساس في حيث يجب أن يكون خياله حراً ، وآخر في حيث يجب أن يكون تفكيره منظماً بدقة شديدة ، ففي العلم شعر ، لكن فيه (لوغاريتمات) أيضاً .

وما من تناقض هنا : فقد يحدث عرضاً أن ما يعتبر عادة طرفين متعارضين ، وفي الواقع سببين متنافسين على تقدم واحد للفكر ، هما فعلاً سببان لحادثتين للفكر متعاقبتين متكاملتين في كل تقدم يجري في الإدراك العلمي . ومن سوء الظن أن الإنكليز يعتقدون أن الاكتشاف العلمي يتحول لصالح المنهج حين يماثل نفس التفاصيل المنطقية لعملية الاستنتاج . وتلك هي طريقة الاستقراء . وتؤدي منطقياً إلى تقدم آلي للفكر الذي يبدأ من إشارات بسيطة تدل الوقائع عليها الحواس ، فإذا تقريناها واقتفينا أثرها قادتنا إلى القوانين العامة . وهذا اعتقاد عاجز عقلياً ، إذا وجد حقاً من يعتقد به . ويجب أن ننحي باللائمة فيه على جون ستيوارت مل وعلم «المنهج العلمي» لديه . فالضعف الرئيسي في الاستنتاج عند مل ، يظهر في فشله في التمييز بين أفعال العقل أثناء الاكتشاف وأثناء البرهان . لقد كانت غلطة مل بارزة . ففي تطور الاستنتاج ـ وهو القياس لكل البراهين القاطعة ـ يمكن للاكتشاف والبرهان أن يعتمدا على عملية واحدة في العقل : فإذا انطلقنا من فرضيات صحيحة ، فبامكاننا أن نستنتج ـ وهكذا نكتشف ـ النظرية عن طريق التعليل الذي يبين حقيقة النظرية ، إذا طبقناه بحسب قواعده الصحيحة . يعتقد مل أن تطور الاستنتاج يقوم بالعملين معاً ، ولكن مع الأسف لا تعتمد النظرية الأصلية على المنطق إنما تقبلنا لها فقط هو الذي يعتمد على المنطق .

لو تخلينا عن نظرية الاستنتاج ورسمنا خطاً فاصلاً بين «تكوين الفكرة» و«اختبارها» لا نحل الطباق الذي عرضته آنفاً إلى أولية مسلم بها . ومن الواضح أن «تكوين فكرة ما» يعني أن الخيال يحاول أن ينفذها على نحو ما ، بجهد العقل وحده ، ومن الواضح أن «اختبارها» يعني تقدماً نقدياً متشدداً تتشارك فيه مهارات وأيد متعددة . والصيغة التي يتجلى فيها النقد العلمي واضحة أيضاً : فالتجريب هو النقد . هذا هو التجريب بالمعنى الحديث طبقاً للمفهوم القائل بأن التجربة

عمل ينجز لاختبار فرضية . وهو مفهوم يختلف عن المفهوم الباكوني القديم الذي ينظر إلى التجربة على أنها وسيلة اختبارية وضعت لتوسيع معرفتنا بما يجري فعلاً في الطبيعة . وقد حذرنا باكون بحق ألاّ نتأمل بل أن نجرب فعلاً . وتجاربه جواب على السؤال التالي : «ماذا يحدث لو فعلت كذا وكذا ؟» .

إن الفصل الشكلي والتفريق بين المبدع والأجزاء النقدية من التفكير العلمي يظهر بواسطة التحليل المنطقي ، ولا يظهر في الاختبارات ، لأن النقد والإبداع يتبادلان مكانيهما بسرعة ، فالتخمين يحل محله الشك ، والافتراض يترك محله للبحث . فالحركة العلمية «تخمين ودحض» . ومع أن التفكير التصوري والنقد سواء في أهميتهما وضرورتهما للعالم ، فإنهما لا يتطوران لديه بالتساوي فالحكم المهني يعتمد على النتائج . وينظر العلماء الى العالم الذي يصرف وقته في نقد أعمال الآخرين ، نظرتهم إلى شخص تنقصه العبقرية . ولعل كلا منا يعيل صبره بمن يتدفق عقله بالأفكار ثم يعجز عن متابعتها .

المفهوم العام للعلم يربط ويوفق بين نوعي الأفكار المتعارضين اللذين ذكرناهما آنفاً ، فيؤلفان معاً مفهوم (الافتراض ـ الاستنتاجي) وقد شرحه لأول مرة بشكل مطول ، وإن كان بصيغة ضعيفة ، ويليام ديول في ١٨٤٠ ثم جيفون في ١٨٧٣ . ولم يستخدم العالمان الاستقراء «ليس هناك طريقة واضحة للاستقراء» وان استعملا الكلمة ، خاصة لأن جيفون كان عالماً طليعياً في التفكير العلمي . وكان كلود برنار في كتابه «مقدمة في دراسة الطب التجريبي» عاملاً مؤثراً في الإلحاح على تجريب الخطة (الافتراضية ـ الاستنتاجية) :

فربما كان من الأسهل على من نشأوا في ظل التراث الديكارتي أن يعتقدوا أن ألف باء البحث العلمي يجب أن تأتي من فرضيات أو أفكار سابقة ذات أصل حدسي . وندين لكارل بوبر بوضوح فهمنا الحالي للبنية المنطقية والمدى الواسع الذي يشتمل عليه نظام الافتراض الاستنتاجي . وقد شرح كل ذلك في كتابه «منطق الاكتشاف العلمي» سنة ١٩٣٤ .

وينطبق كل ما قلته عن نظام الافتراض الاستنتاجي على «العلوم التطبيقية» بنفس الشدة والدقة ، وبأبسط أشكالها وخصائصها ، مثلما ينطلق على ما يدعي

عادة «العلم الصرف» . ويشمل نظام الافتراض التخيلي ونقده تشخيص الطبيب لمريضه أو شرح الميكانيكي لعطل السيارة . وقد يحلو للطبيب أن يظن نفسه استقرائياً ، كما ظن داروين نفسه من قبل ، ثم يصنف نفسه واحداً من حواريي داروين ، ولكن لا هو ولا داروين من الاستقرائيين للسبب المذكور .

الآن لن نحلل الفرق بين العلم الصرف والعلم التطبيقي ، بل نحلل العوامل التي جعلت الناس تفكر بأهمية هذا التفريق وتجعل منه أساساً للتصنيف الثقافي المتميز .

لم يكن فرانسيس باكون أول من فرق بين العلم الصرف والعلم التطبيقي ، ولكن لم يسبقه مخلوق الى وضع الأمر بهذا الوضوح والتصميم ، وقد رسم فروقاً صحيحة بلا جدال . كان باكون ينعم النظر بنواقص التعليم في عصره ، فقال : «من الخطأ الذي يستحق التنويه أن الصناعة التي نشأت من التجربة قد جعلت التجربة وقفاً على العمليات التي تم تصميمها ، منذ أن دخلت التجربة عالم العمل . وأعني بذلك أن الخطأ يكمن في البحث وراء التجربة المفيدة وليس التجربة الاستكشافية» . فتفريق باكون تفريق بين البحث الذي يزيد من سيطرتنا على الطبيعة والبحث الذي يزيد من فهمنا لها ، ويخبرنا أن سيطرتنا تأتي من فهمنا .

واليوم لا يتساءل أحد عن موضوعة باكون . فمن في أيامنا هذه ، يحاول أن يبني طائرة دون أن يلم تمام الإلمام بنظرية ديناميكية الهواء ؟ فالعلوم التي لا تشتبك فيما بينها بنظرية تربطها ، ليست أكثر من فنون منزلية . ففي الملاحة الجوية ، وهندسة الآلات ، والعلوم التطبيقية عامة تخضع طبعاً للقاعدة الباكونية في أن ما يعمل من أجل الفائدة يجب أن يتم عمله على ضوء الفهم النظري بقدر الإمكان . ومن سوء الحظ أننا لا نستعمل الآن تفريق باكون بين العلوم التطبيقية والعلوم الصرفة «العلم الصافي» .[٣]

---

(٣) أوضحت آنفاً أن تصحيح النظرية أو إعادة صياغتها ـ أمر صار ممكناً بفحص نتائجها المنطقية . وهذا كله يتم بعد وضع مجموعة جديدة من الظواهر الكلية .

إن فكرة «الصفاء» في العلم قد جرى عليها التزييف حين حررت نفسها بشكل غامض من ضغوط الحاجة والمنفعة . وغدا التمييز الآن قائماً بين التعليم الرقيق والفظ ، بين غير المفيد الذي يثني عليه الناس والتطبيقي الشائع ، بين الحر والمقيد ذهنياً ، بين الشاعري والدنيوي . وهذا كله من نتاج الفكر الإنكليزي المحض الذي يبجل (الأبحاث الصافية الصرفة) لأنها تتيح للروح الإنسانية أن تتنفس بحرية في جو الثقافة الرفيعة ، كما أن هذه الأبحاث عبارة عن استثمارات طويلة الأجل . إن الاستثمار في العلوم التطبيقية سريع المردود (في حين أن الرسالة الروحية تضيع هباء)، أما التقدير في العلوم الأساسية فإنه كبير[٤]. لذلك جعلنا من الفضائل تشجيع الأبحاث الصرفة في مؤسسة السرطان مثلاً أو مؤسسات دراسة الروماتيزم أو التحسس ـ دائماً على أمل أن تتلاقى خطوط الأبحاث المتعددة في نقطة واحدة ، كما تتلاقى الخطوط على منظور واحد . ولكن ذلك ليست فضيلة . فنحن نشجع البحث الصرف في هذه الأوضاع لأننا لا نعرف طريقة أخرى للتصرف . ولو كنا نعرف مخرجاً مباشراً يقود رأساً إلى حل مشكلة النقرس الروماتزمي ، فهل يعتقد أحد بأننا لن نستعمله ؟

ثمة أمر إنكليزي آخر حول جعل العلم الصرف والتطبيقي أساساً للتصنيف ، وهو أن هذا التفريق يساعدنا على أن ننسى أننا مدينون للتجار ومهندسي الآلات بالمكانة السامية التي نحتلها في هذا العالم ، والتي بدأنا ننحدر عنها شيئاً فشيئاً .

إن أهم جزء في موضوع تقدير الإنكليز للعمل الصرف يعود في اعتقادي إلى حادثة في تاريخهم الجمالي . فلنسلم بأن التفكير التخيلي يلعب دوراً هاماً ـ مهما يكن أمره ـ في الإكتشاف والاختراع . يعتبر الانكليز الشكل الأساسي للنشاط التخيلي ابتكاراً شعرياً ، فالرجل الملهم هو دائماً في نظرهم شاعر . ومن سوء الحظ أن ليس هناك «شعر تطبيقي» ـ بل لعل هناك شيئاً منه ولكن قبل أن نفكر فيه . إن

---

(٤) إن موجات هرتزل (موجات الراديو) خير مثل للاكتشاف الذي ليس فيه فائدة ظاهرة ، مع أن نفعه عميم .

الإنكليز ينظرون شزراً إلى شعر المناسبات ، ولو كانت ملكية ، لأن الشعر :

«ليس كالتفكير الذي هو طاقة تجهد تحت ضغط الإرادة . فما من أحد يجرؤ على أن يقول : «سأؤلف شعراً» ولو كان من أكبر الشعراء» .

وأبعد من ذلك أن يقول أحدهم بأنه سيؤلف شعراً هزلياً أو حزيناً ، أو شعراً يدور حول فكرة ما .

«الشعر . . ليس موضوعاً لكي يخضع لنشاط قوى العقل، وظهوره وعودته لا يتصلان ضرورة بالشعور أو الإرادة» .

استبدل الشعر بالبحث العلمي في بيان شلي هذا ، وستفهم الخدعة الجمالية التي جعلت الإنكليز يرفعون من شأن البحث الصرف بدلاً من البحث في أهداف المعرفة العملية . ويعود تاريخ ذلك إلى أيام الجمعية الملكية (١٦٥٠م) حين كان من الخطر عليها أن يعتبر الناس أي بحث غير ذي فائدة أمراً هذراً ونافلة .

ونجد في البلاد التي لا يحوز فيها الشعر أسمى الاعتبارات أن الفنون العملية تأخذ مكاناً مقبولاً ومشرفاً ، وبالتالي يقل الجدل ـ إذا وجد ـ حول التفريق بين العمل الصرف والتطبيقي . فزركشة القماش وصنع التماثيل والزجاج الملون والرسوم الجدارية وصور الوجوه ، والقصور والكاتدرائيات وقاعات المدن ، والموسيقى الخفيفة والموسيقى الحادة ـ كلها مقبولة ، ولكن لقبولنا بها أن يكون وسيلة لإثارة المخيلة لأن كل من يستعمل مخيلته يعلم أن بالإمكان تدريبها وتثقيفها وشحنها بأشياء تتخيلها . ولا يعتقد سوى الرومانتيكي المزمن ـ مثل كولريدج إن الإبداع الفني نسخة عالمية طبق الأصل للإبداع الإلهي الذي يقدر على أن يصنع شيئاً من لا شيء ، أو شيئاً من سحابة متجانسة من الأشكال والأفكار ـ وقد اتضح لي مدى خطئه حين أعدت قراءة «الطريق الى كساندو» . فالتلقائية بالنسبة للعقل الرصين لا تفيد أكثر من جهلنا بما يسبق هجومها على أفكارنا الواعية .

لقد أثرت هذه الأفكار الواضحة لأبين أن الإلهام الشعري مرشد غير صالح للفاعلية التخيلية بكل أشكالها ، وإنه ما من سبب يدعونا إلى ازدراء الفنون والعلوم العملية ، وأن احترام الانكليز للبحث الصرف ـ إذا كان مقبولاً بل ومحبوباً من الناحية التاريخية فإنه أيضاً مدعاة للسخرية .

إذا درسنا المقياس الذي يقيم به العالم العلم ، فلن نجد (الصفاء) بين هذه القيم : وهذا الحذف ذو أهمية ، لأن التقييم العلمي للبحث العلمي يصبح مقياساً للعالم أجمع .

وإليكم الآن بعض المقاييس التي يستعملها العلماء حين يقيّمون اكتشافات زملائهم ، والتفسيرات التي يشرحون بها ذلك . هناك أولاً «القيمة التفسيرية» ، أي مدى شمول الاكتشاف ولياقته ، ورتبته في مملكة التفسيرات الواسعة . وثانياً «القيمة التوضيحية» أي درجة قدرته على حل المشكلات المربكة . ثالثاً «مقدار الأصالة» التي يتضمنها البحث ، وتفوق الحل الذي يقود إليه . ويقيم العلماء وزناً لرشاقة الحل في اقتصاده بالفكر والعمل ، ثم مقدار صعوبة التفسير ككل أيضاً ـ أي حجم العقبات التي تجاوزها أو تجنبها العالم قبل أن يصل إلى الحل . لكن الصفاء لا محل له هنا ولا الفائدة ـ رغم أن لها وزناً في تقييم الاكتشاف والمكافأة عليه . وإذا سلمنا زمامنا للعرف عند حدوث اكتشاف ما لسمعنا أحد العلماء يقول عنه «ما ألطفه» أو «ما أذكاه» أو «ما أعظم إنارته للمشاكل» ولكن لن يقول واحد منهم «ما أصفاه» .

هناك بغير شك حالات لبحث غير هادف ولا ملتزم ، لكن هذا لا يجعل الوضع أمراً مسلماً به ، ويمكن أن نستنبط طرقاً لإنجاز ما يحترف البحث الصافي إنجازه . ولنمثل على ذلك بمؤسسة للبحث الصرف يسود فيها الاعتقاد والأمل بأن شيئاً مفيداً سينتج عن الدورة التي تتفرغ فيها حلقة البحث الحر ، لذلك فإن البحث الذي يلقي ضوءاً على المشكلة حتى الآن سوف يسترعي الاهتمام . مثل هذا الإجراء مفيد ، وأعني أنه مفيد أحياناً ، وربما يكون خير ما نستطيع أن نفعله ، ولكن ليس في ذلك معرفة ، لأننا لم نجرب بعد الأبحاث الأخرى التي يمكن أن تكون بديله له ، على نطاق واسع كاف . أو لا يمكن للبحث البديل أن يكون مفيداً مثل سابقه لو أتيحت له فرصة مساوية ومواهب مساوية ؟ يجب أن نبدأ بمشكلة معينة ، ولكن يجب أن نسمح بعد ذلك للبحث بأن يتسع في الاتجاه الأكثر شمولاً ، بغية أن تصبح الاكتشافات الذاتية والخاصة في رتبة النظرية المستنبطة من بيانات ذات قيمة تفسيرية رفيعة . ولا أجد سبباً يمنع هذا الافتراض

البديل ـ لو جربه أشخاص يملكون المواهب ذاتها ـ من أن يؤتى أكله ، تماماً كما يؤتي البحث الأول أكله بالطريقة التقليدية . وأعتقد أن الشركات الأمريكية الكبرى قد بدأت تسير بهذا الاتجاه ، وقد حصلت على نتائج باهرة تبرر لها هذه الطريقة ـ وأعني بها نشوء نظرية عن المشاكل العملية تعمم على العلماء بواسطة رسائل تليفونية . وبذلك تكون الأبحاث الجارية بهذه الطريقة في متناول العلماء دائماً ، وإذا فشل المشرفون على العمل مرة فبإمكانهم دائماً أن يتراجعوا من العام إلى الخاص .

إذا كان احترامنا للعلم الصافي نوعاً من المحدودية ، أو نتاجاً كمالياً للدعاية الأدبية لإحياء الرومانتيكية ، وإذا لم يكن فيه ثمة قضية تنهض على أساس فلسفي ، وإذا لم يكن الصفاء جزءاً من تقييم العالم لعلمه ، فلأي سبب إذن نحله في هذا المقام الرفيع ؟ أظن أن إخواننا الإنسانيين هم الذين علمونا أن نعتقد بأن العلم الصافي فعالية لطيفة وملائمة للعلماء في الجامعات ، بينما ليس للعلم التطبيقي مكان بسبب ارتباطه الهائل بالتجارة ، وذلك فقط لأن أصفى ما في العلم الصافي هو الذي يشد أزر البحث في الإنسانيات ـ البحث الذي بالرغم من أنه لا يمكن أن يسمى صافياً لحاجته إلى أي شيء تطبيقي يقارن به ، فلا بد أن يسمى البحث العقيم . إن الإنسانيين يفزعون من أننا إذا هجرنا المثل الأعلى في المعرفة الصافية ، المعرفة لأجل المعرفة ، عندئذ تصبح الفائدة المقياس الوحيد للمحاسن ، وإذا حصل ذلك فإن أبحاثهم في الفنون الإنسانية سوف تبيد . وليس لهذه المخاوف التي شرحتها أساس . إذ لا الصفاء ولا المنفعة يدخلان في حساب العالم حين يقيم بحثه . العالم يقيم بحثه بمقدار ما يشارك فيه بهذا البناء الفكري المنطقي العظيم ذي البنية الدقيقة ، والذي لم يشد بعد غير نصفه ، مع ذلك فإنه يعتبر أعظم منجزات الجنس البشري . والإنساني يجب أن يقيم بحثه بمقياس مختلف ، ولكن شريف كمقياسنا ، وخاصة بالنسبة لمشاركته ـ مباشرة أو غير مباشرة ـ في فهمنا للطبيعة الإنسانية وسلوك الإنسان وحساسيته .

لقد حاولت أن أطرح قضية في دراسة نقدية لتنظيم البحث العلمي ، ولا أدعي بها أنني حددت مسؤوليات رسمية اقتصادية أو منطقية للبحث العلمي ،

على أهميتها . بل قصدت به أن يكون بحثاً في البنية الذهنية والسلوكية لكل ما يوسع معرفتنا وإدراكنا للطبيعة . لقد سردت قليلاً من المشكلات التي يمكن لمثل هذا البحث أن يتعرض لها ، واليكم مزيداً من هذا القليل . هل العلماء مشابهون للناس في أمزجتهم وحوافزهم وأسلوب تفكيرهم ؟ بالطبع لا . وهل هناك شيء يدعى «العقل العلمي» ، ثم مرة أخرى ، لا أظن ذلك .

الأدب في حالة الصفر

مارتن تورنل

رولاند بارث من أكثر النقاد أهمية في فرنسا ، وأعظمهم إثارة . وقد وضع أسس شهرته عام ١٩٥٣ بعد أن نشر كتابه الأول «درجة الصفر في الكتابة» وهذا العنوان يعد في قسم منه مثلاً سائراً ، وفي قسم آخر بياناً أدبياً . وقد جرى عنده هذا التعبير في أشكال مختلفة من كتاباته بحيث نتبين منه بوضوح اقترابه من النقد .

يحذرنا بارث في مقالة لاحقة من الوقوع في «الخطأ الفج في الخلط بين درجة الصفر في الأشياء وبين حالتها السالبة . « فدرجة الصفر تتصدى لتعرية الأدب والفكر من كل شيء سطحي ، لتغوص في جوهرها . وهي تطبع الناقد بارث بطابع الراديكالي . فهو ذو شخصية مستقلة لكنها ليست منعزلة . إذ أنه لا ينتسب إلى أية حركة أو جماعة ، وإن كان له بعض الصلة بموريس بلانكوت وجان بول سارتر ـ فقد عبر بارث عن إعجاب غامض حار بمقالة سارتر التذكارية عن جان جينيه : بالرغم من صعوبة قراءتها .

هدف هؤلاء النقاد جميعهم من وراء هذه المحاولات إعادة تقييم الأدب . وقد حاولوا أن يغوصوا إلى أعماق الأمور بطرح أسئلة جذرية عن طبيعة الأدب وهدفه وعن وظيفة اللغة .

كما أنه عبر أيضاً عن إعجابه بعدد من النقاد الآخرين ، بينهم لوسيان غولدمان ، جورج بوليت ، جان بيير ريتشارد ، جان ستاروبينسكي ، وتشارلز موران ـ وليس بين هؤلاء وبين الفريق السابق شيء مشترك كثير . غير أن نظرة فاحصة تبين أنهم أيضاً حاولوا إعادة تقييم الكتاب المشهورين على ضوء نظرياتهم الخاصة . فقد محص غولدمان كلاً من باسكال وراسين من وجهة نظر ماركسية ، وبالرغم من أن المرء قد لا يشعر بالقدرة على تقبل نتائجه ، فإنه يجبرنا على النظر إلى الكاتبين كليهما من زاوية جديدة . وهذا ينطبق أيضاً على نظرية بوليت في الزمان ، وعلى مفهومي ريتشارد عن «العمق» و «الحساسية» ، أو على «النقد النفسي» لرأسين بقلم موران ، ويعترف بارث لهذه الدراسة بالفضل عليه في كتابه عن راسين .

ثلاثة فروق :

إن اللغة هي الشغل الشاغل لبارث . واصطلاحاته ليست خالية من الغموض ، وإن كان علينا أن نضع في ذهننا ثلاثة فروق : فهو يميز بين اللغة التي تعني مبدئياً الكلمة المنطوقة ، ومصطلحات المجتمع أو الجماعة في لحظة معطاة في التاريخ ، وبين الكتابة التي تعني الكلمة المكتوبة أو الأسلوب الأدبي عامة ، وبين الأسلوب بمعنى الأسلوب الأدبي الذاتي ، أو مايسميه أحياناً باستخفاف «الكتابة الحسنة» . وهو لا يستفيد من النظريات التقليدية في الأدب ، التي تنظر إلى الكاتب كفرد ملهم يعبر عن رؤيته للعالم بلغة تكون من إبداعه إلى حد بعيد . وأحد شعاراته ينص على أن «اللغة تسبق الادب» :

«يصنع الأدب من اللغة . من المادة التي كانت تحمل المعنى حين استحوذ عليها الأدب : يجب أن ينحشر الأدب في نظام لم يوضع له ، وإن كان لهذا النظام عمل الأدب نفسه : التواصل .»

إن اللغة عند بارث خليط من الاعتقادات والأزياء والعادات والاتجاهات

الاجتماعية والقناعات السائدة في محيط الكاتب . وينتج عن ذلك أن الكاتب بدلاً من أن يبدأ عمله بأداة جديدة أو بخلق لغة خاصة به ، فإنه يستخدم مادة مؤلفة من «نظام للمعاني» تتحكم إلى مدى بعيد في الانتاج الأدبي .

ومهما يكن من أمر ، فإن اللغة لا تصوغ الأدب ولا تحدده ولا تضع شروطه . إنها نوع من الضغط الذي يخلق التوتر بين الكاتب وبيئته :

«اللغة والاسلوب قوى عمياء : إن الكتابة عملية ذات صلابة تاريخية . إن اللغة والأسلوب مادتان ، أما الكتابة فعمل . إن الكتابة هي الصلة بين الابداع والمجتمع : فهي اللغة وقد انقلبت بتأثير قدرها الاجتماعي ، وهي الشكل ملحوظاً في مرماه الإنساني وموصولاً بأزمة التاريخ الكبرى .»

يتضح من وجهة نظر بارث أن الأدب ينبثق من الصراع بين الكاتب وبيئته ، لكن عملية الكتابة ـ بالرغم من الضغوط التي يتعرض لها الكاتب ـ هي شكل من التعاون والتلاحم بين الفرد والمجتمع . وهذا لا يطرح الموضوع من زاوية علم الاجتماع فقط ، وإنما يشرح ـ كما سوف نرى ـ الأهمية التي يعلقها بارث على رفض الكتاب المعاصرين للنظريات التقليدية في الأدب ، وبحثه عن أسلوب محايد .

اللغة في تاريخ الأدب الفرنسي :

إن بارث نفسه ليس ماركسياً ، فقد تحدث بقسوة عن عقم النقد الماركسي . لكنه ناقد من الجناح اليساري ، تأثر تأثراً بالغاً بنظريات ماركس وفرويد ، كما تأثر بنظريات سوسور في فقه اللغة . إن لديه الكثير ليقوله عن «المثل البورجوازية» و «الفترة البورجوازية» و «الاتجاهات البورجوازية» . ويرى أن «العهد البرجوازي» يشمل الأدب الفرنسي كله من كلاسيكية القرن السابع عشر حتى نهاية الحركة الرومانتيكية . وقد أنتجت خلال تلك الفترة «وحدة المثل البرجوازية» «أسلوباً واحداً» لا يتجزأ ، لأن «الضمير» الذي صاغها لم يتجزأ . وهذا ما يعلل كون فنيلون ومريميه يستعملان أداة تعبيرية متماثلة ، بالرغم من أن قرناً كاملاً يفصل بينهما .

في أواسط القرن التاسع عشر حدث جيشان قلب الوضع . إن بارث لا يحلل أسباب هذا الجيشان ، لكنه دون شك ، ناتج عن الثورة الفرنسية وعن التحدي الكبير الذي واجه ما نتج عنها من معتقدات وأنظمة . ويرى أن ذلك أدى إلى ظهور الضمير «التعيس» أو «المجزأ» . كانت المشكلات واضحة : فقد حدثت أزمة خلقية أدت إلى ظهور أزمة لغوية . وقد جعلت الكاتب يتحقق من أن المشكلات اللغوية تنطوي على مشكلات خلقية ، ثم حملت هذه المعرفة معها إحساساً جديداً بالمسؤولية : «لقد فكر الكاتب في لغته ثم قرر أنها ليست أداة طبيعية ، وإنما هي مادة خطرة يمكن أن تكون مصدراً للعظمة أو للخضوع ، بحسب ما تمليه الظروف . وتبدو لي هذه الناحية في منتهى الأهمية لأنها تطرح للمرة الأولى في أدبنا الذي كان دائماً شديد الثقة في شكل اللغة ، إحساساً بالمسؤولية تجاه اللغة الأدبية . . . ومن الطبيعي أن يصبح هذا الإحساس بالمسؤولية واضحاً عندما أجبر التاريخ الكتاب على مواجهة الاختلال العنيف في المجتمع المعاصر .»

كان تمزق الأسلوب الكلاسيكي أحد الآثار الفورية لذلك الجيشان . فاستبدل الأسلوب الواحد أو الشائع بأساليب متعددة . وبدلاً من أن يتحدث الكتّاب بلغة واحدة ، كما فعل فنيلون ومريميه ، فإن كتاب القرن الماضي ـ مريميه ولوتريامون ، مالارميه وسالان ، جيد وكونوي ، كلوديل وكامو قد كتبوا بأساليب يختلف بعضها عن بعض تمام الاختلاف ، بالرغم من تقاربهم في الزمان .

عندما انهار النظام وجد الكاتب أنه محروم من معين لغة مشتركة ، مضطر لأن يرتد إلى معينه الخاص ، ومكره على أن يختبر . فخرج على اللغة الكلاسيكية وعلى الأسلوب الشخصي المنمق الذي يعتبره بارث دون جدال «استطالات برجوازية» ، وإن كان رد فعله ـ «الكاتب» ـ في الأعماق ليس رداً سلبياً ، فقد انكبّ يبحث عن لغة مشتركة جديدة . وقد استمرت هذه العملية حتى بلغت ذروتها في أيامنا هذه. ويقول بارث: «وربما لمحت في أعمال بعض الكتاب الأحياء رغبة في انعدام الأسلوب ،" أو أسلوب الكلام الصرف ، وبالاختصار أسلوب القعر أو القرار، ويصل في التحليل النهائي إلى أن يسوي بين أسلوب القرار هذا

وبين الاسلوب الصحافي ومع أنه لا يعطيها أمثلة على ذلك ، فمن الواضح أنه يقصد سالان وكوينوى وربما كامو أيضاً .

وينتهي بارث إلى أن ما تسميه «الصلات المفترضة» بين اللغة والفكر قد انقرضت: «ففي الفن الكلاسيكي نجد نظاماً فكرياً مغلقاً تماماً ينتج كلمات تعبر عنه أو تترجمة» . إن نظاماً فكرياً محدداً تنتج عنه لغة محددة أو سكونية إنما هو نظام يتعارض مع الفكرة الحديثة المتغيرة غير المحددة . إن الكاتب المعاصر لا يفرق بين «الفكر» أو «المضمون» وبين «اللغة» . فالعنصران ملتحمان من الداخل ، والأدب نظام سمانتيكي خاص جداً ـ أي أنه يبحث في تطور معاني الكلمات .

إنها نظرية عبقرية ، على جانب كبير من الصحة فيما تعالجه من أمور التغيرات اللغوية منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى الآن . إنما يراودنا الشك في إشارات بارث إلى الأسلوب «العامي» أو «الصحافي» . فربما تبرأ الأسلوب المحايد من المبالغات البرجوازية ، لكننا لو قارناه بالأسلوب الكلاسيكي ألا نجده يمثل جذباً في اللغة ؟ أو لسنا على حق إذا وجدنا أن حالة «درجة الصفر» تساوي حالة «السلب» ، وأن هذه الحالة بعيدة كل البعد عن أن تكون أسلوباً جديداً عاماً ، فالأسلوب الحيادي أو «انعدام الأسلوب يعني بكل بساطة غياب الاسلوب بأي معنى من المعاني ؟

* * *

الأديب كاهن والكاتب محاسب :

لقد طور بـارث نظراته ووسعها في مجموعتي مقالاته «أساطير» ، و «مقالات نقدية» . وأوضح في الكتاب الأول أن «الأسطورة» ، كالأدب ، هي من إنتاج اللغة ، وتمثل نشاط العوامل اللاشعورية في تعدد الظواهر الاجتماعية . وفي «مقالات نقدية» يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيصف الأدب بأنه «نظام للمعاني» ، وإن لم يكن النظام الوحيد لها ، فهناك عدد من اللغات المعبرة في الطعام واللباس والتصوير والسينما والأزياء ـ وهي أنظمة تعكس الاتجاهات الاجتماعية ، شأنها في ذلك شأن الأديب .

نشر كتاب «أساطير» عام ١٩٥٧ ، ومن ينظر فيه يفاجأ بأن الكتاب لا يعنى بالأديب كثيراً . فلولا المقالة الأخيرة «الأسطورة اليوم» لظننا من النظرة الأولى أن الخمسين مقالة مجرد كتابات وقتية تعالج موضوعات محلية كالمطهرات ، العطل ، كتب السياحة ، التنجيم ، أخبار المجتمع ، عن آبي بيير وبيلي غراهام وبوجاد . وربما ظن المرء أن مفكراً فرنسياً شديد الحذلقة قد انكبّ على هذه الظواهر السخيفة كذريعة لتأليف سلسلة بنيات فلسفية عظمى حقيقة أنه أعاد طبع هذه المقالات بعد أن نشرها في مجالات مختلفة ، غير أن وراءها هدفاً خفياً ثابتاً يمنح هذه المقالات المبعثرة طابعاً موحداً . إن بارث يبذل جهداً جهيداً للغوص وراء «أسلوب القرارة» كي يكشف الأساطير الكامنة في جذور الفعاليات التي هي بالرغم من تفاهتها في حد ذاتها ، فإنها دلائل تنبيء عن المجتمع الذي نعيش فيه . ويمكن تقسيم هذه الفعاليات بشكل تقريبي إلى أربعة أقسام : الطقوس الحديثة ، الشعبية ، الأدب ، المشاهد . وإن لم تكن هذه التقسيمات مقنعة فإن المقالات نفاذه أخاذه .

فهو ينعت الملاكمة بأنها « رياضة الجانسيين لأنها «دليل التفوق» ، ولهذا السبب هي أدنى مستويات الصراع من الناحية الخلقية . أما برج ايفل فهو إحياء مشوه لأسطورة القدرة الإنسانية .

والمضمون الأسطورى لرواية «غادة الكاميليا» هو نموذج «لحساسية القسم الأدنى من الطبقة الوسطى» . كما أن ظهور فصل العطلة أدى إلى ظهور بعض الانطباعات عن «الكاتب في عطلة الصيف» . وصور الصحف عن الكاتب تبين الكاتب وقد أسدل شعره ولبس بنطالاً قصيراً وجلس على الشاطىء يلهو ويمزح ، مما يسلي الطبقة البرجوازية ويبين بارث بذلك أن الكاتب بعد كل شيء ليس إلا مخلوقاً بشرياً إذا نشز بكتاباته فلن يجد المجتمع صعوبة في وضعه في مكانه . إن ذهاب الكاتب إلى العطلة يؤكد أنه إنسان . أما الكاتب فلا يتغير خلافاً للعمال الآخرين الذين يغيرون طبيعتهم بمجرد وصولهم إلى الشاطىء ويتحولون إلى أناس معطلين (فهو يظل كاتباً حتى حين يدخل إلى المرحاض .)

أما مقالته عن التعري «ستريبيتز» فهي من أطرف ما كتب عن هذا

الموضوع : «التعري ، كما نعرفه في باريز ، يقوم على التناقض : فالمرأة تصل إلى درجة البرودة الجنسية حين تقف عارية تماماً» وبذلك تقتصر رذيلتها على المشاهدين ، لانها تمنح المرأة مناعة ضد الرذائل الاخرى

كتاب «مقالات نقدية» ، يعالج مشكلات رئيسية في الأدب وفي وظيفة النقد ، والصلة بين الأدب والنقد . فيميز في مقالة بعنوان «أدباء وكتاب» بين «الكاتب» و «الإنسان الذي يكتب . فالإنسان يغدو كاتباً لأنه قرر أن يكون كاتباً وليس لأنه يرغب في كتابة كتاب ما . إن للأديب شيئاً من سمات الكاهن ، وإن للرجل الذي يكتب شيئاً من سمات المحاسب . وثمة مغزى قدسي في المجد الذي يكلل به المجتمع الأديب وأعماله . وحين يشعر المجتمع بالارتباك من مضمون بعض الأعمال الأدبية ، ويستعين بجزء من آلية الدفاع الجماعي في إبعاد هذا الكتاب عنه ـ حتى إذا ابتعد الكتاب عن الأنظار قليلاً تحول إلى مجرد «مشاهد» . وبذلك تصبح ازعاجات الكتاب حيادية ، وتخفف آثاره المخربة .

وبالرغم من أن بارث يستنكر فكرة «الموهبة» أو التفوق الخصوصي «لدى الأديب ، فإن تفريقه بين «الأديب» وبين «الإنسان الذي يكتب» يضاهي الاعتراف بأن الأديب يختلف عن غيره ، وبالتالي فإن لديه شيئاً لا يملكه الآخرون . وحين يبحث في طبيعة الأدب ، يتكون لدينا شعور بأن الجديد لديه انما هو في الاصطلاحات أكثر منه في الافكار . وقد استخدم اصطلاح «الانشائية» لتحديد الادب ، بعد أن وصفها بأنها ليست مدرسة ولا حركة وإنما هي فاعلية . ويقول بأن الأدب لا يهدف إلى تقديم «انطباع أصيل» عن العالم ، ولكنه يهدف إلى أن يجعل العالم مفهوماً بواسطة بناء صحيح لعناصره :

«الأدب حقيقة . غير أن حقيقة الأدب تتألف من قسمين :

١ ـ عجزه عن الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها الناس عن سوء طالعهم .

٢ ـ الجرأة على القاء أسئلة فعلية ، أسئلة كلية . إن معظم الاسئلة تتضمن في صيغتها إيحاء بالأجوبة المطلوبة منها . أما الأسئلة التي يطرحها الأدب فلا تتضمن صيغتها إيحاد بالاجوبة ولا تكشف عنها . وهذا العبء لم تنجح أية فلسفة في أخذه على عاتقها ، مما يجعلنا نظن أنه يخص الأدب وحده .

النقد تعليق على التعليق :

أما موقفه من النقد فصارم . وهو يصف النقد بأنه فاعلية «شكلية محضة» وقد حدد موقفه من الصلة بين الأدب والنقد في مقالته «النقد باعتباره لغة» :

منذ أن وجد العالم استعمل الكاتب اللغة في وصفه : هذا هو تعريف الأدب . غير أن موضوع النقد مختلف تماماً ، فهو لا يعالج «العالم» وإنما الصياغة اللغوية التي يصوغها الآخرون . النقد تعليق على التعليق ، فهو لغة ثانوية أو هو لغة بعدية (بفتح الباء) توافق لغة سابقة عليها .

إن للأدب نظاماً سيمانتياً ، يهدف إلى إعطاء العالم «معنى» . . . وليست رسالة النقد أن يقيم المعنى بل النظام ، مثل الناقد في ذلك مثل اللغوي الذي ينكب على النص ، لا لتفسير معناه بل لتبيين الصيغة الإنشائية التي تنقل المعنى» .

ويعبر في المقالة نفسياً أنه لا يتوجب على الناقد «أن يكتشف في العمل الأدبي شيئاً «خفياً» أو «عميقاً» غاب عن غيره» بل يقتصر عمله على تصنيف لغة العصر بحسب كونها وجودية أو ماركسية أو تتصل بالتحليل النفسي ، ثم تصنيف لغة الكاتب أي إظهار النظام الشكلي للقواعد المنطقية التي أبرزها الكاتب من خلال شروط عصره :

إذا كان هناك شيء يدعي التجربة النقدية ، فإنه لا يكون في «اكتشاف» عناصر العمل الأدبي ، بل على العكس : فالتجربة النقدية تكمن في «تغطية العمل الأدبي تغطية تامة بلغة الناقد ، على قدر الإمكان» .

إن النظرة التي تنص على أن النقد «شكلي محض» وأن لغته ثانوية وأن لدى الناقد عدداً من «اللغات النقدية» الجاهزة وعليه أن ينتقي منها ما يلائم لغة الكاتب المنقود ومذهبه . . . إن هذه النظرة لتحدد دور الناقد تحديداً كبيراً ، وهي وإن كانت صحيحة إلى حد ما ، فإن ثمة عاملاً آخر هو الأهمية بحيث يجب ألا نتجاوزه . فالتناقض بين «لغة العصر» و«لغة الكاتب» ، والتناقض بين «الاكتشاف» و «التغطية» إنما هو دليل على وجود توتر كامن في نقد بارث وفي نقد

غيره من أجود النقاد خلال العصور ، إن النقد يعتمد أكثر من غيره على علوم خاصة به إلى حد بعيد . إن النقاد الفرنسيين يطلقون على النقد قبل القرن التاسع عشر لقب «نقد ما قبل التاريخ» . وهذا ليس عدلاً . إن ما نجده قبل ذلك الحين هو عين ما نشأ بعد ذلك في النقد الحديث من صراع داخلي بين الموضوعية والذاتية ، وصراع بين شكل من النقد يحاول أن يكون علمياً وشكل آخر من التقييم» الذي يستلهمه الناقد من ميوله في وصف استجاباته العاطفية للعمل الأدبي بين يديه . وقد ظل النقد حتى مطلع القرن التاسع عشر خاضعاً للبلاغيين وقواعدهم ، وقد حاول هؤلاء أن يدمجوا المقاييس الموضوعية «أو العلمية» في نطاق الأدب نفسه . وقد هجر النقاد هذه القواعد في القرن التاسع عشر ، وتطلعوا إلى قواعد نقدية خارج نطاق الأدب ، وظهرت محاولات مبتكرة لوضع النقد على أسس علمية صحيحة ، بأن جعلوا من الحتمية الفلسفية أساساً للمنهج النقدي .

وما نظرية بارث في التطبيق الشكلي للغة العصر على العمل الأدبي الا تتمة لجهود أسلافه في إيجاد معيار موضوعي أو شبه علمي يستخدم لكي تقاس عليه الأحكام الذاتية .

وتوضح المحاولات «الشكلية» ما تتصف به دراساته لبعض الكتاب من جدية ودقة وجفاف . إذ أن بارث يفضل من المحدثين كافكا وبرخت وريموند كونيو وميشيل بوتور وروب غرييه ، غير أنه من المؤسف أنه لم يشرحهم أويقيمهم بدقة .

فمقالاته ملأى بالإشارات المجردة والنظرية ـ وهذه هي علة النقد الفرنسي . ومن الطبيعي أن يكون معجباً بكافكا لما يراه من «صرامته» ، كما أنه يؤكد على أهمية «تكنيك التورية» عنده . ويبدو أن إعجابه ببرخت ناتج عن ميول سياسية ، إذ أنه يتناسى نظرياته ويكيل المديح لتعاليه الأخلاقي ، بالرغم من اللغة الغامضة التي يستعملها بارث في ذلك . ولعل كتاباته هي مقالاته عن ألان روب غرييه ، باعتباره الروائي الذي يقيم حجة بارث على «درجة الصفر في الأشياء» و «درجة الصفر في الشخصية» و «درجة الصفر في الفكاهية» ولا يكمن نجاحه في أنه أنتج

روايات تغني تجربتنا ، بل في أنه قام بأمور لم يحاولها أحد قبله . فرواية «المشاهد» : «كتاب نسيج وحده كتجربة مطلقة في السلبية . «أما» رفض غربيه للمأساة ـ وهي ليست أكثر من عزاء يقدم للإنسانية المذكورة ـ فيمنح مشاريعه أهمية عظمى» .

راسين والارض الخراب :

نشر بارث كتابه عن راسين سنة ١٩٦٣ ، فكان أوضح وأعمق تجاربه في النقد العملي . يتألف الكتاب من ثلاثة مقالات كتبت في مناسبات مختلفة ، أكبرها بعنوان «الإنسان الراسيني» وقد كتبها في مقدمة إحدى الطبعات لمسرحيات راسين . والمقالتان الباقيتان تعالجان المناهج الحديثة في إخراج مسرحيات راسين وفي النقد الأكاديمي لراسين .

يبين بارث في مقدمته أن راسين أكثر الأدباء القدماء «انفتاحاً» على (اللغة النقدية المعاصرة) . فبامكان الناقد أن يستخدم معه لغات علم الاجتماع والتحليل النفسي وعلم النفس ولغة السير أيضاً . ويقرر أيضاً أن لغته تنحو قليلاً نحو التحليل النفسي . ويعتمد في دراسته على تطبيق المنهج الفرويدي عن التفسير الرمزي والمفهومات الفرويدية .

تنقسم المقالة الرئيسية قسمين : يعالج القسم الأول «الشخصية الراسينية» وعالمها : أما القسم الثاني فيتضمن نقداً سريعاً لكل من المسرحيات الإحدى عشرة .

ويبدأ بارث دراسته بعرض مدهش للجو الراسيني .

«تجري المآسي العظمى في بوادي مقفرة بين الصحراء والبحر . . . فطروادة ـ حيث ماتت فيدر ـ رابية جدباء محاطة بالحجارة . . . . وحتى خارج المنزل لا نجد في الجو نسيماً نستنشقه : هناك نفايات ، وصحراء ، ومكان مغبر .»

إن المكان الصحراوي المغبر قد صمم ليكون مضاداً للمكان الممهد والمخدع

المرتب حيث تجري المأساة . ويتعقب الشخصيات «قدر خفي» يتربص لهم خلف الظلال . يتجسد الموقف الرئيسي في «الإنسان الراسيني» المحصور في مكان يضيق به . ويتوق إلى الإنفجار ، فيبحث عن حريته بالفرار ليجد الموت مدبّراً له بدسّ السم في طعامه أو بخنقه في فراشه ، أو ليلقى مصرعه بالسيف . أما الوضع الجغرافي فيتوافق مع الوضع الاجتماعي ـ النفسي : فالجماعة التي تظهر في المسرحية يمزقها دائماً غليان داخلي ، منشؤه الثورة ضد القانون ، والصراع بين الحب والسلطة التي يجسدها عادة الأب . ويقول بارث : «ليس المسرح الراسيني مسرح غرام ، بل إنه يدور حول استعمال القوة في موقف يكون خاضعاً للهوى بشكل عام . «ويوضح بارث تكنيك العدوان في عالم راسين ، فيفرق بين «الخطيئة» التي تنتج عن تجاوز الشرائع السائدة في المجتمع ، وبين إنقلاب الحظ ضد مصلحة البطل .

ويطبق هذه النتائج على المواقف المسرحية في كل مسرحية لوحدها ، مما يساعده على تحليل المفهومات العامة بتفصيل واسع . فيهاجم النظرية التي تجعل من موقف برنيس انتصاراً للواجب على الحب . ويقول إن تيتوس لم يستمع إلى صوت «الواجب» بل إلى صوت «الرأي العام» ، فيهجر برنيس خوفاً «مما قد يقوله الناس» . ويرى بارث أن «الغضب الراسيني» في فيدر يصبح غضباً شفوياً ، وأن الصمت يفسر بأنه إقرار بالذنب . فبعض الشخصيات تتكلم قليلاً وبعد فوات الأوان ، والبعض الآخر يتكلم كثيراً وبدون مناسبة : وهذا سبب المأساة .

بالرغم من غنى مقالة «الإنسان الراسيني» بالبصيرة النقدية ، فإنها تخلو من أي تفسير جديد لأعمال راسين ، وتفشل في إحداث تغيير جذري في مفهومنا التقليدي عنه . أما في مقالته «راسين على المسرح» فيهاجم المخرج فيلار لانه عالج المسرحية على أنها مسرحية نفسية ، ويقول «إن التأكيد على التفصيلات النفسية وعلى تلاوة النص ، يحمل في طياته بذوراً برجوازية ، مما يظهر المسرحية وكأنها مسرحية بسيكلوجية طبيعية على حساب العناصر الشعائرية المنبثقة فيها» .

لقد وصف بارث كتابه بأنه «لا يزيد عن كونه فرضية» . ولعله آخر شخص يرغب في أن يظهر بمظهر «الناقد الحصيف» أو المصيب . لذلك بإمكاننا أن نقول إن نقده مجموعة فرضيات مبتكرة ومثيرة .

٢ ـ

الأسطورة والشعر

١ ـ الأسطورة والنموذج البدئي ..... كلينث بروكس
٢ ـ الأسطورة والشعائر في مسرحية ..... «أوديب ملكاً» فرنسيس فرغسون
٣ ـ الملحمة والمسرحية ..... جورج لوكاتش
٤ ـ الشعر بوصفه اتحاد الصنعة مع الرؤيا .... ويليام ويمسات وكلينث بروكس

الأسطورة والنموذج البدائي

كلينيث بروكس

كان من إحدى عواقب التطور الرمزي في الأدب أن ازداد الاحترام لرمزية الإنسان البدائي ، وبخاصة للأساطير والخرافات التي عبر بها عن نفسه بصورة مميزة . فإن العقل ـ كما يحاج كانت ـ مرآة سلبية تكتفي بأن تعيد العالم إلينا كما هو معكوس فيها ، لكنه قوة فاعلة تؤثر في الشكل ذاته الذي تتخذه الحقيقة الواقعية كما ندركها ، فعند ذلك لا تكون ترميزات الإنسان البدائي طفولية وسخيفة بالضرورة ، وإنما ذات أهمية خاصة ، وربما صنعت مساهمته في «الحقيقة» . وكما نعرف سابقاً ، فإن هردر ، «معاصر» كانت الأصغر سناً ، أقدم بشجاعة على اشتقاق اللغة من العملية الأسطورية وجعل السمة الخاصة بالشعر تستكن في واقعة أن الشعر يحفظ الصفة الديناميكية للأسطورة . إن علامة نابولي ، جيامباتستا فيكو ، قد وضع في كتابه «العلم الجديد» ، قبل هردر ، نظرية أن الأسطورة كانت نوعاً من اللغة الشعرية ، اللغة الوحيدة التي كان الإنسان قادراً عليها في مرحلة تطوره البدائي ، وهي ، مع ذلك ، ولكل ذلك ، لغة صحيحة لها مبدأها البنيوي ومنطقها الخاص .

يرى فيكو أن اللغة أول ما بدأت بالإيمان ، ثم تطورت عبر مراحل الأسطورة واللغة المجازية إلى لغة جلية منتظمة للمجتمعات الحديثة المتمدنة . ومع ذلك ، فإن كان فيكو قد كرم الشعر بأن اعتبره شكلاً من المعرفة ـ وجعله عند مؤرخ الأحقاب البدائية شكلاً من المعرفة لا يستغنى عنه ـ فإنه قد اعتبره معرفة دنيا تتجاوزها المدنية بتطورها .

لم يكن لفيكو تأثير كبير على مفكري عصره . وقد كتب رينيه ويليك أن «محاولات إثبات تأثيره في فرنسا وإنكلترا وألمانيا خلال القرن الثامن عشر ، بخاصة في علم الجمال ، قد باءت بالفشل»[1] . ومهما يكن من أمر ، فقد عاد فيكو في أيامنا ليمارس تأثيراً قوياً جداً . وقد أثبتت دراساتنا الحديثة للإنسان البدائي بعضاً من استبصارات فيكو ، وفرضت الإعتراف بمركزه على أنه رائد طليعي . وقد وجدت حتى بعض ملاحظاته التي كانت مثار خلاف ما يوازيها لدى نقاد هذه الأيام . فمثلاً ، إن كان فيكو قد عجز عن تمييز الشعر عن الأسطورة فإننا نجد نقاداً محدثين كريتشارد تشيس يصرون على أن الأسطورة هي الشعر الوحيد . وعلى كل فمن الممتع أن نشير الى أن أحد الفلاسفة المحدثين من أمثال كروتشه الذي أثر فيه فيكو مباشرة لم يبد إلا أقل الاهتمام بالتقديرات الأنتروبولوجية التي انغمس فيها هردر في القرن الثامن عشر ، والتي يعتبر فيها اليوم فيكو رائداً عظيماً . وعلى الرغم من اعتراف كروتشه بدينه للتجريبية التاريخية عند فيكو ، فقد طور كروتشه فلسفة مثالية عارمة .

فيلسوف هذه الأيام الذي دفع قدما الاعتناء بأصل اللغة والقوانين التي تحكم تطوير الشعائر والأساطير البدائية هو أرنست كاسيرر . وكتابه «فلسفة الأشكال الرمزية» (١٩٢٣ ـ ١٩٢٩) كانتي في تصنيفه العام ، وإن كان يجل هردر إجلالاً عظيماً ويدعوه «كوبرنيك التاريخ» . وعلى كل فهو يخالف هردر الذي قام باستنباط اللغة من الأسطورة ، بينما أصر كاسيرر على أن إحداهما لا تشتق من الأخرى . فعلينا أن نفكر باللغة والأسطورة بوصفهما «فرعين مختلفين من جذع

---

(١) «تاريخ النقد الحديث» ، الجزء الاول .

واحد»[1] يصدران عن دافع واحد للتشكيل الرمزي . يسمي كاسيرر هذا الدافع بأنه «تركيز وتصعيد التجربة الحسية البسيطة» . إن ربط كاسيرر للغة الأولية بالتجربة الإنفعالية الكثيفة مسألة ذات أهمية بالنسبة لمفهومه عن الشعر . وسوف نعود إليها . ولكن من المهم أولاً أن نلخص ما يبدو أن كاسيرر يقوله عن صلة اللغة بالحقيقة الواقعية .

بعض تعليقات كاسيرر تعد بالكثير . فهو يعتقد أن الرموز قد شكلتها حاجات الإنسان وأغراضه . فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة : إنه الحقيقة . ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع :

. . . **ففي محل «تعبير» دقيق بشكل كثير أو قليل ، نجد علاقة تطابق ، علاقة تلبس بين «الصورة» و «الموضوع» بين الإسم والشيء .**

وفي الواقع ، يصر كاسيرر على أننا نزيف القضايا حين نصف الرمز بأنه «مكان التقاء» الذات والموضوع ، لان مفهوم الذات واللا ذات نفسه ينتمي إلى «تطوير متأخر» نسبياً للغة . ويظن كاسيرر أن الانسان البدائي لا يعرف مثل هذه الازدواجية . إن التمييز بين الذات المدركة والشيء المدرك يتطلب لتحقيقه تطوير طاقة التأمل والمنطق .

وكلنا يذكر تلهف كولريدج على اكتشاف منطقة يمحي فيها التمييز بين الكلمات والأشياء . غير أن كاسيرر يعلن أن تلك المنطقة موجودة بالفعل ـ فهي توجد في عالم العقلية المتوحشة . ففي عقل الانسان البدائي نجد أن الادراكات الحسية الاسطورية المترجرجة ـ أي «الآلهة الوقتية» التي تصدر عن تجارب المتوحش الأكثر حيوية ـ متوازية بواسطة الكلمات ، ومعطاة ثباتا نسبياً . فالكلمات لم تعد بديلاً . ويلاحظ كاسيرر : «غالبا ما يكون (إسم) الألوهية وليس الاله ذاته ، المصدر الفعلي للقدرة ، على ما يبدو» .

وفي الواقع يظل عند كاسيرر لتحديد الموقع والإسم أهمية قصوى إلى اليوم ؛ فالتجربة الإنسانية إذا افتقدت الإسم لا يمكن أن «تخزن وتثبت» . فمن خلال

---

(١) «اللغة والأسطورة» (نيويورك ، ١٩٤٦) ترجمتها إلى الإنكليزية سوزان لانغر .

تحديد الموقع الذي يزودنا به الإسم ، فقط ، تستطيع الطاقة النفسية أن تمر الى شيء يشبه الجوهر ـ هو مخزن المعنى الذي يمكن تأمله في مناسبات لاحقة ، ثم وصله وتنسيبه إلى مخزونات مماثلة للمعنى . إن القدرة على وضع مثل هذه الرموز واستعمالها هي التي تجعل الإنسان : الانسان حيوان صانع للرموز ـ الحيوان الوحيد في هذا النطاق[1] .

- ٢ -

ولكن ما أن يتطور التفكير المنطقي حتى تفقد اللغة شحنتها الإنفعالية ، تهن فيها صفة المحسوسية وتقارب حالة لغة العلم . العملية ، اجمالاً ، عملية تضوير : تتحول اللغة إلى «هيكل عظمي» . ومهما يكن من أمر ، تبقى عندئذ منطقة «تستعيد فيها اللغة ملاوة الحياة» ، حتى عند الإنسان المرهف الحديث . تلك هي منطقة «التعبير الفني» حيث أن الطاقة الأصلية الخالقة للغة ليست فقط «محفوظة» بل «متجددة» . ويكتب كاسيرر أن الشعر :

ليس بالصورة اللفظية الأسطورية للآلهة والشياطين ، ولا بالحقيقة المنطقية لحتميات وعلاقات مجردة . . . . إن عالم الشعر ليقف بمعزل عنهما كليهما ، بوصفه عالم إيهام ومساورة ـ ولكن في هذا النمط من الإيهام فقط تستطيع منطقة الشعور المحض أن تجد نطقها ، وتستطيع بها أن تبلغ كامل تحقيقها المحسوس .

«اللغة والاسطورة»

يبين كاسيرر بوضوح أن الشعور «المحض» الذي يعبر عنه الفن ليس مجرد الانفعالات الشخصية للشاعر . وهو يخبرنا بأن الشاعر الغنائي ليس «أبداً إنساناً ينهمك في عرض المشاعر» . ان منطقة الشعور المحض هذه لها ادعاؤها الخاص بالموضوعية . فما دمنا لا نستطيع أن نعرف الحقيقة الموضوعية إلا من خلال

(١) ولذا ، فبدلاً من تعريف الإنسان بأنه (حيوان عاقل) يجب تعريفه بأنه (حيوان رامز) . «مقالة في الإنسان» (نيوهافن ، ١٩٤٤) .

الأشكال الرمزية فإن الفن يؤلف أحد المنظورات التي نبصر بها الحقيقة الواقعية . ليس مجرد تسلية ، ولا مجرد انحراف ، ولا مجرد لعب . إنه كشف عن مظهر أصيل في حياتنا .

كيف لنا أن نعرف الفروق الطفيفة التي لا تحصى في مظهر الاشياء لولا أعمال كبار الرسامين والنحاتين ؟ والشعر ، كذلك ، كشف عن حياتنا الشخصية . إن الإمكانات اللا محدودة والتي ليس لدينا عنها سوى إحساس غامض غائم ، يضعها تحت النور الشاعر الغنائي ، والمسرحي ، والروائي . مثل هذا الفن ليس بأي معنى مجرد تزييف أو نسخ ، ولكنه اظهار أصيل لحياتنا الداخلية .

«مقالة في الإنسان»

يبدو أن كاسيرر يتصور الفن بمعنى ما على أنه عدل للعلم . فالفن يعطينا معرفة خاصة بحياتنا «الداخلية» كما يفترض بأن يعطينا العلم معرفة عن حياتنا «الخارجية» . فهو يختزن بعد الانفعال والاستجابة الانفعالية وبذلك يقوض الوهن والتجريد اللازمين للعلم . ويتمنى المرء لو أن كاسيرر كان أوضح نوعاً ما في مسألة صلة أحد نوعي اللغة بالآخر ، وبصورة خاصة فيما يتعلق بصلة الفن بالعلم . ومن المؤكد أن لديه فقرات هامة وموحية يقول فيها ان اللغة «تتحرك في منتصف مملكة بين (المحدود) و (اللا محدود) ،» وأن الجهد لتحقيق معالجة «محضة» فعلاً لاي من الوجود أو الذات سيقودنا بالضرورة خارج منطقة اللغة بأجمعها إلى «عالم الصمت» . ويحدثنا بأنه ما دمنا لا نستطيع أن نعرف الحقيقة إلا من خلال الأشكال الرمزية ، فإن السؤال : «ما هي الحقيقة الواقعية» بمعزل عن مثل هذه الأشكال يغدو غير وارد . ويقول في «اللغة والأسطورة» ، أن للسؤال الفلسفي الأساسي صلة «بالتحديد والتزويد المتبادلين» بين الأسطورة والفن والدين والعلم - أي صلة توسط العديد من تفسيرات الحقيقة الواقعية التي تقدمها أنواع متعددة من اللغة .

ولكن حين يجعل كاسيرر العلم «آخر خطوة في تطور الإنسان العقلي» وحين يصفه صراحة بأنه «أرفع ما بلغته الحضارة الإنسانية وأكثرها تشخيصا لها» فيبدو أنه يعطي العلم أسبقية على أنواع اللغة الأخرى . وعلى الرغم من انه يدافع عن موضوعية انواع اللغة الأخرى ، فإنه يترك الانطباع بأن العلم ـ بابعاده للعناصر الشخصية والانفعالية التي هي جزء هام ومكون للغات الأسطورة والدين والفن ـ يعطينا بالفعل جانباً أوسع وأعمق من بقية جوانب الحقيقة ؛ وبأن العلم ، على الرغم من مناقشة كاسيرر العامة ، يمتلك بمعنى ما وسيلة للوصول إلى الحقيقة الواقعية أرفع بكثير من وسيلة الفن . وعلى العموم ، يجب لذلك أن يتفق المرء مع رينيه ويليك الذي كتب :

على الرغم من أن كاسيرر يصف الشعر بأنه تجديد لشباب الطاقة الخالقة للكلمة . . فإنه يمحض العقل ولاءه إلى النهاية . فالحقيقة هي مجال «الإشارة المفهومية» ، والشعر ، مهما كان قيما ، هو «عالم الإيهام والمساورة» .

وكان ويلبور أوربان الذي يشارك كاسيرر في العديد من نظراته الأساسية ، حريصاً على استبعاد أي تضمين بأن الفن والدين يستعملان لغتين أكثر «بدائية» من لغتي العلم والفلسفة . فيشير في كتابه «اللغة والحقيقة الواقعية» بأن اللغات هذه كلها مقبولة عند الإنسان ، وعند الإنسان الحديث[1] وقد حرص على تقديم هذه اللغات لا بأنها فقط ذات معنى ، وإنما صحيحة . أي أن أوربان معني بأن ينسب إلى حقيقة واقعية واحدة خفية ما «تقوله» جميع أنواع اللغات . وطريقة أوربان في حل مشكلة كاسيرر في «التحديد والتزويد المتبادلين» هي أن يضع الميتافيزيقا بصفتها نظاماً خاصاً وظيفته تفسير ما يتوجب على كل من الفن والدين والعلم أن «يقول» عن الحقيقة الواقعية وأن يتوسط بين (بياناتها) المتنوعة .

إن أوربان ، بولاء شديد لمذهب الشكل الرمزي قد صرف النظر عن أي أمل بأننا نستطيع اكتشاف «(تجربة محضة) مفترضة بتجريدها من اللغة» . لكنه

---

(١) «اللغة والحقيقة الواقعية» (نيويورك ، ١٩٣٩) . وهو يرى بأن من المغالطة أن ننظر إلى الرمز الجمالي «على أنه مجرد مرحلة في ، أو بديل ناقص عن المعرفة العلمية والفلسفية» .

يظن أن هناك اقتراباً من حقيقة نهائية وحقيقة واقعية خلال فهم «الأشكال الرمزية للغة» وخلال صيرورتها «أكثر وعياً بالمبادىء التشكيلية المتجسدة في هذه التأليفات» . وأعمق ما لاقاه أوربان من صعاب هو اختراق «اللغة الرمزية» اختراقاً تاماً بينما يحترم حقيقة أنها رمزية . تظهر هذه الصعوبة خاصة في ملاحظاته على مشكلة الفن . فهو مثل كروتشه يؤمن أن القصيدة لا يمكن ابداً أن تترجم . فالرمز الفني ليس «مجرد بديل عن مفهوم» لكنه طريقة يدرك بها المضمون المثالي ويعبر عنه . ومع ذلك ، فان رغب المرء أن يربط ما يتوجب على الفن أن يخبرنا عن الحقيقة الواقعية مع ما يتوجب على العلم أو الدين أن يخبرانا به عن الحقيقة الواقعية ، فإن المرء يضطر بكل وضوح الى القيام بشيء من الترجمة :

من الواضح أننا تواجهنا معضلة . إذا كنا سنقوم بتفسير «معنى» الرمز فيجب أن نوسعه ، ويجب أن يتم هذا في جمل حرفية . ومن ناحية أخرى فإننا إن وسعناه بهذه الطريقة فقدنا «معنى» الرمز أو قيمته بصفته رمزاً . ويتراءى لي أن حل هذه المفارقة يكمن في نظرية دقيقة لتفسير الرمز . فالحل لا يتوفر في إحلال جمل حرفية محل جمل رمزية ، وبعبارة أخرى بإحلال حقيقة كليلة محل حقيقة رمزية ، وإنما بتعميق معنى الرمز واغنائه .

إن واقعة كون أوربان يغامر بمثل هذا الحل يلقي بعضاً من الضوء على مشكلتنا العامة . إن التلقائية [الاستقلال الذاتي : autonomy] التي يمنحها للشعر مذهب الأشكال الرمزية ترتفع قيمتها كثيراً إذا تركت تلك المنطقة المستقلة معزولة تماماً عن بقية المناطق المستقلة الأخرى مثل منطقة العلم . ومع ذلك فإن حل أوربان يصور صعوبات فعلية ، وقد اضطرت المسز سوزان لانغر ، احدى فلاسفة الشكل الرمزي ، إلى رفض قيام أوربان «بترجمة» الرموز الفنية ، على اعتبار أن هذا غير مرض أولاً ولا يتسق مع الوضع الفكري العام لأوربان .

- ٣ -

أول ما تظهر نظرة مسز لانغر إلى المشكلة في كتابها «الفلسفة في فتح جديد» (١٩٤٢) . والعنوان يوحي بشيء من الإثارة التي كتبت بها كتابها . فهي تعتبر أن مفهوم القلب الرمزي ، الذي تعترف بفضل خاص لكاسيرر فيه ، قد أوجد فتحاً جديداً في الفلسفة ، فتحاً تحولت إليه جميع الأسئلة الكبرى في عصرنا .

فهي تجادل بأن نهاية حقبة فلسفية إنما تأتي «مع استنفاد مفهوماتها المحفزة». والآن «جفت مرة اخرى ينابيع التفكير الفلسفي» . ويمثل مبدأ القلب الرمزي نبعاً ثراً في أرضنا القاحلة ، كما يمثل قوة مخصبة تزودنا بحوافز ومشكلات جديدة . ومن الواضح أن الفعاليات في أيامنا تتنوع تنوعاً شديداً ، غير أن المنطق الرمزي وعلم النفس الفرويدي يكشفان أنهما في الواقع متلازمان ، خاصة إذا تأمل المرء أن كلاً منهما اكتشف بطريقته الخاصة أهمية قوة الترميز هذه .

تتفق مسز لا نغر مع كاسيرر في أنها تعتبر الأسطورة «مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي ، وأول تجسيد للأفكار العامة» . فإذا آن الآوان وتطورت اللغة المنطقية انصرف المفهوم الأسطوري إلى حال سبيله . فالمدنية إذن تتحرك في مرحلة عقلية ، على الرغم من أن المسز لانغر تسلم بأنه حين «تستغل وتستنفد فسوف تتكون رؤية أخرى وأسطورة أخرى» . ومع ان المسز لانغر تربط الشعر والفنون عامة بالتفكير الأسطوري فإنها تلوح راغبة في التسليم بأن الفن مجرد مرحلة عابرة في تاريخ الإنسان العقلي . على العكس ، الفن «شكل رمزي جديد» قادر على أن يعيش جنباً إلى جنب مع الفلسفة والعلم وجميع أشكال التفكير التي هي أعلى منه» . بطبيعة الحال فإن مسز لانغر في هذا المقام تقتفي بيان كاسيرر بأن الشعر يقدم إلينا «عالماً من الإيهام يستطيع فيه الشعور المحض أن ينطق» . أما في الفلسفة في فتح جديد» فقد اتخذت المؤلفة الموسيقى مثلاً لها. فهي تقول إن الموسيقى «أسطورتنا عن الحياة الداخلية ـ أسطورة فتية ، حية ، مليئة بالمعنى ، أوحى بها الهام متأخر فظلت في مرحلة «نموها النباتي» . وأما في «الشعور والشكل» (١٩٥٣) فإنها تطبق نظريتها في القلب الرمزي بالتفصيل على فنون أخرى .

لكل فن معنى ، أو بصورة أضبط ، شيء ندعوه «فحوى» . فللموسيقى

مثلاً شكل متسق يمثل حدساً بسيطاً أو مركباً لدى المؤلف . فهي تمتلك : «فحوى» . وهذه الفحوى هي نمط الوجدان ـ نمط الحياة ذاتها كما نشعر بها فنعرفها مباشرة . لذلك يجوز أن نسمي مغزى الموسيقى «فحواها الحيوي» بدلاً من «معناها» فلا نستعمل كلمة «حيوي» كمصطلح غامض للثناء ، بل كصفة محددة تقصر تقبل «الفحوى» على دينامية تجربة الذات[1] .

إن للمزهرية ، واللوحة ، وحتى لتصميم مجرد ، فحواه ، ونحن لا نعطى مشاعر فعلية بل «أفكار عن المشاعر» ، ومن ظلال الفن نتحقق ونعرف «حياة الوجدان» .

وبما أن حياة الشعور تيار من التوترات والقرارات ، وبما أن أنماط كل التوترات الحيوية أنماط عضوية ، فإن أي عمل فني لا بد أن يكون في جوهره عضوياً . غير أن مسز لانغر تحذرنا بألا نخلط هذا التوهم عن حياة الشعور بأي شيء فج مثل التصوير المباشر الحرفي للمشاعر . وفي الواقع ، بما أن الفنان لا يعطينا نسخة مباشرة عن مشاعره ، فهو لا يحتاج إلى أن يخبر في الحياة الواقعية المشاعر التي يعبر عنها فنه[2] . بل إنه عند وضع العمل الفني قد يكشف مشاعر جديدة ممكنة . «إذ مع أن العمل الفني يكشف ملامح الذات ، فإنه هو نفسه موضوعي ، وهدفه موضعة حياة الشعور» .

إن مركز المسز لانغر حساس على وجه العموم وعرضها للنظرة الرمزية إلى الفن على درجة عالية من الارهاف .

وابلغ ثناء تزجيه إلى القصيدة هو أنها يجب أن تكون «معبرة كلياً» ؛ وفي الواقع فإن مركزها النقدي لا يسمح لها بأن تقدم المزيد من الإطراء . تتكشف هـذه الواقعة بوضوح في التحليلات المفصلة للقصائد التي تقدمها في «الشكل والشعور» . وهي أكثر ما تكون اقناعاً حين تكتب عن غنائيات قصيرة ، وليس

---

(١) «Sentiment» و Sentience الوعي الأول «المورد ١٩٧٢» وبالعربية «وجد في نفسه ، وجداناً» . وكنا استعملنا المصطلح في الجزء الثالث «الشعر الوجداني» .

(٢) خبر هنا بمعنى مارس وهو المعنى الأساسي للثلاثي المجرد

عن قصائد أكثر تعقيداً . فهي ممتازة تماماً حين تناقش قصيدة غنائية بسيطة مثل «الأخضر المرجع للصوت» لبليك ، فتأخذها على أنهار رمز «لحياة عاشها صاحبها تماماً» ، وتكتب أن الشكل الفني «عضوي تماماً ، ولذلك فهو قادر على أن يسلسل الإيقاعات الحيوية العظمى والأصداء الإنفعالية الثانوية العالية والخانقة» .

غير أن ملاحظاتها عن قصيدة وردزورث «أنشودة صميمية» تشي ببعض الارتباك الذي تتعرض له أمام قصيدة أكثر تعقيداً . وهي تشير بشكل ملائم إلى أن هذه القصيدة «الفلسفية» ليست على جانب كبير من التفلسف . فالشاعر لم يستطع أن «يحصن مركزه ويدافع عنه» . ومن الواضح أنه لا يؤمن حقا بمذهب أفلاطون في الحياة السابقة ، وهو المذهب الذي تلتزم به القصيدة . والبنية المنطقية «للتفكير سائبة حقاً» . وما تعبر عنه القصيدة هو :

في جوهره تجربة حيازة فكرة عظيمة [كفكرة التذكر الذي يرجع إلى ما قبل الحياة] ، والإثارة التي تحدثها ، والفزع ، ومسحة القداسة التي تضفيها على الطفولة ، وتفسير تزايد التفاهة في الحياة التالية ، ثم تقبل الاستبصار بروح محايدة .

تعبر القصيدة عما نشعر به تجاه فكرة عظيمة كهذه . ولكن ماذا عن العظمة ؟ فإن تبدت الفكرة للقارىء تافهة ، ألا يؤثر ذلك فيه ؟ يمكن للمسز لانغر أن تحاج بأن المطلوب أمران :

الأول ، وهو ما ذكرته فعلا ، لا بد أن الفكرة تبدت عظيمة للشاعر .

والثاني ، وهو ما تتضمنه نظريتها العامة عن الفن ، هو أن الشاعر يجب أن يكون على جانب عظيم من الكفاءة ليجعل الفكرة تبدو لنا عظيمة ؛ أي أن في وسع مسز لانغر أن تحاج بأن اخفاق الشاعر هو اخفاق في التعبير فقط . لكن الطبيعة الدائرية لمثل هذه المحاجة لا تحتاج إلى توضيح . فالقصيدة عظيمة عند القارىء الذي تبدو له الفكرة عظيمة ـ أي التجربة في القصيدة .

تعرب المسز لانغر عن شيء من عدم الرضى عن القصائد «الأصفى» لإيليوت ، كما أنها لا تطيق بعض أساليبه الأدبية ، وبخاصة استعماله للتوريات . واشارتها الى «حنين ايليوت اليائس إلى حضارة ممحوة» تجعل المرء يتساءل إن كان

لعدم رضاها علاقة بصنعاته الأدبية فقط أم يمتد إلى أفكار ايليوت التي قد تبدو لها غير صحيحة ولا هامة ولو أنها كانت في نظر الشاعر غير ذلك . ومع ذلك فقد يتساءل المرء ، في حدود نظريتها العامة ، إن كانت مخولة لأن تقول اكثر من أن قصائد اليوت غير معبرة أحياناً . ذلك أنها في «الشعور والشكل» توجه ملاحظات كهذه : «ليست المواد في القصيدة حسنة ولا رديئة ، ولا قوية ولا ضعيفة» ؛ «لا يهم من أين تأتي الفكرة ، المهم هو الإثارة التي تسببها ، وأهميتها عند الشاعر» ؛ «في الشعر ، لا بأس باستعمال الفكرة الخلقية المتقدة ، بشرط أن تستعمل الفكرة الخلقية لأغراض شعرية» .

أما من الناحية السلبية فإن تقديم المسز لانغر لمذهب الشكل الرمزي تقديم معجب . فهي تحذرنا تحذيراً مقنعاً بألا نفرض على القصيدة مفهوماتنا المسبقة ، وألا نستخرج من السياق «بيانات» قد تكون غائصة في القصيدة ، وألا نطالبها أن تكون وثيقة سياسية أو فلسفية تستجيب لآرائنا السياسية أو الفلسفية . ولكن مذهب الشكل الرمزي ، بوصفه «رداً آخر على العلم» ، حتى بالشكل الذي طورته عليه المسز لانغر ، يخاطر بأن يدعي الكثير جداً والقليل جداً في وقت واحد .

فهو يخاطر بادعاء القليل حين يشدد على أن «حياة الوجدان» هي النمط الجوهري للشعر . أن المسز لانغر أشد أرهافاً من ماكس ايستمان مثلاً . فهي تحرص على التفريق بين نمط الشعور كما يتسلسل في القصيدة وتدفق انفعالات الشاعر ؛ وتتجنب فكرة أن الشاعر ببساطة يعكس تجربته الذاتية . ولكن لدى التمحيص الدقيق لا نجد إلا فرقاً دقيقاً بين عرضها لما يعبر عنه الشعر وعرض ايستمان . فهو يرى أن :

جورج ميريدث قرض الشعر من العواطف السعيدة في «حب في الوادي» ومن الألم التعيس في «الحب الحديث» ، وعلى الرغم من أنه كان رفيع الثقافة لم يكن لديه ما يقوله لنا عن أي منهما مما يمكث في ذاكرتنا ، ما خلا أنهما حدثا .

وفي الوقت ذاته فإن مذهب الشكل الرمزي يجازف بادعاء الكثير . وهذه المجازفة قائمة حتى في معالجة المسز لانغر وليست في أية معالجة أخرى واضحة

الغلو يقوم بها أمثال أمرسون وويتمان . وتجادل مسز لانغر بأن «فكرة ورد زورث العظيمة» ربما كانت مطلوبة فقط لتولد الإنفعال من أجل قصيدة وردزورث ، كما تطلب ذرة الرمل في الصدفة لتولد لؤلؤة . غير أن قدرة الفكرة على إثارة فزع الشاعر لا تفترق بسهولة عن قدرتها على إبراز فزع القارىء : فالإفتراض بأن الشاعر يستطيع أن يجيد في «أية» فكرة يستحسنها يستنتج منه أن الفكرة ليست بذات أهمية على الإطلاق . ـ أو الإفتراض ـ وهو مشابه للسابق ـ بأن الشاعر إله من نوع ما ، قادر على أن يصنع معانيه من خرقة بالية . وفي كلتا الحالتين تعود إلى احادية أمرسون الرمزية . فإذا كانت المسز لانغر تتجنب هذا النوع من الأحدية ، وهي اجمالاً تتجنبها ، فلأنها أثناء الممارسة تستعمل معايير دلالية ربما أكثر مما تشعر ، وأكثر مما تسمح لها به نظريتها .

ـ ٤ ـ

على الرغم من أن كلاً من كاسيرر ومسز لانغر شديد الاهتمام ـ كما رأينا ـ في صلة الشعر بالأسطورة ، وعلى الرغم من أن كلاً منهما يعتمد على الأسطورة لإيضاح نظرية الشكل الرمزي ، فهما حريصان إلى حد الوسواس على تمييز الاسطورة عن الشعر . فمسز لانغر تكتب مثلاً «الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدباً في ذاتها ، وليست فناً على الإطلاق ، بل هي أضغاث ؛ وعلى كل فهي في حد ذاتها مادة طبيعية للفن» . غير أن العديد من نقاد عصرنا قد تمسكوا بمزيد من الجرأة (ولنقل بوسوسة أقل) بالرابطة بين الأسطورة والأدب على اعتبار أنها تزودنا بمفتاح جديد للنقد الادبي .

إذا أردنا أن نناقش نقاد «الأسطورة» هؤلاء ، وجدنا أنهم أكثر إلماماً بعلم النفس من الفلسفة . كما أنهم تأثروا بشدة بالدراسات الأنثرو بولوجية التي ظهرت في الخمسين عاما الماضية . وقد شدهوا كثيراً باكتشاف ـ أو أعادة اكتشاف ـ أن الاسطورة والشعيرة والشعر توجد في بدايات كل حضارة . وقد حاجوا بإقناع أن الحالة الإنسانية النوعية قد بدأت بهذه الأشكال من التعبير الإنساني ، وتطورت

تلك الحالة بتأثير هذه الأشكال . ولعل نقاد الاسطورة المحدثين قد تأثروا أكثر من ذلك بما تبين من أن الإنسان البدائي ما زال كامناً في كل منا ، وأن مواطن القرن العشرين الذي يذهب طائعاً الى عمله في سيارته كل صباح ، ويعقد صفقات بالهاتف مع مؤسسة تبعد عنه ثلاثة آلاف ميل ، ثم يهيء نفسه للنوم بمشاهدة التسليات التي تنقلها إلى غرفة جلوسه صناعة الكترونية ، يعيد في أحلامه كل ليلة خلق الرموز الاولية لاسطورة قديمة . فاذا نظرنا في هذه الحدود بدا أن الأسطورة تقدم للشعر حرماً لا ينتهك يعصمه من غزوات عدوه العلم .

توحي الأسطورة بوسائل جديدة ندرس بها «قوانين المخيلة» . والمسز لانغر نفسها راغبة في الموافقة على أنه ، ما دامت هذه القوانين هي «بالفعل مجرد وسيلة للترميز» فإن دراستها المنهجية قد بدأت على يدي فرويد . إن النقاد الذين يأملون أن يجدوا في الأسطورة مفتاحاً للابداع الفني استفادوا كثيراً من عدد الخصائص التي يتقاسمها الشعر مع الحلم . فالعملية التي يسميها فرويد «عمل الحلم» تظهر تشابهات مفزعة مع «عمل الشعر» . فنجد في كليهما «التكثيف» (ضم صور متعددة في صورة واحدة) و «الإزاحة» (يصب في عنصر غير واضح الأهمية المغزى الكامن في الكل) و «المبالغة في التعيين» (عدة مغاز مختلفة تماماً تركز على عنصر واحد بحيث يحمل أكثر من معنى) . وفي كل من الشعر والحلم نجد أن مجرد تجاور الصور يسود ويعلو على العلاقات المنطقية غالباً . وقد اعتبر فرويد ، ومعه من علماء النفس كارل يونغ ، وعلماء الإنسان المتخصصون في الحضارة بعامة ، أنهم وضعوا مؤشرات إيجابية متخصصة لدراسة الشعر . إن بعض النقاد المتأخرين ، وبدافع أمثال هذه الدراسات ، قد كتبوا بانفعال رجال أبصروا فجأة عالماً جديداً كاملاً .

أما عند نورثروب فراي فيشير الاكتشاف إلى إمكانية تحويل النقد الأدبي إلى علم حقيقي لأول مرة . ويحاج فراي بأن ما من علم حق يستطيع أن يقنع بالوقوف عند التحليل البنيوي للموضوع الذي يعالجه . ليس الشاعر سوى «سبب كاف» لإنشاء القصيدة ، أما القصيدة التي تمتلك الشكل ، فلها سبب شكلي يجب

البحث عنه . ولدى البحث يجد فراي أن هذا السبب الشكلي هو النموذج البدئي[1] .

إن ما يدعوه فراي «مجمل» تاريخ الأدب يتحرك من البدائي إلى المصقول ، لذلك يلمح فراي إمكانية النظر إلى الأدب على أنه «تركيب مجموعة بسيطة نسبياً من الصيغ التي يمكن دراستها في الثقافة البدائية» . على ضوء هذه الإمكانية يغدو البحث عن النماذج البدئية نوعاً من «علم الإنسان المتخصص في الأدب ، ويعنى بالطريقة التي يستمدبها الأدب معلوماته من المقولات السابقة على الأدب مثل الشعيرة والأسطورة والحكاية الشعبية» . ولما كان البحث في الأسطورة مركزه الشعيرة والأسطورة وبالتالي الأدب ـ فإن كل الأجناس الأدبية قد تصدر عنه . فتصدر مجموعات تصنف تحت الفصول الأربعة . ومجموعة الربيع توضح ما يفكر فيه فراي :

الفجر والربيع وطور الولادة . أساطير ولادة البطل ، والبعث والنشور ، والخليقة ، . . . أساطير هزيمة قوى الظلام ، الشتاء والموت ، الشخصيات التابعة : الأب والأم . النموذج البدئي للرومانس ومعظم الشعر البطولي والعاطفي .

لا يكتفي فراي بتصور النقد وقد أخذ مكانه «وسط العلوم الاجتماعية الأخرى» بل لديه اقتراحات لتنفيذ ذلك عبر ما يبلغ الى كونه تقنية في خط انتاج منظم . واختصاصيو الادب الذين يتعاملون مع النص موضع البحث مرتبون كما يلي : أولاً المحقق («ليجلو لنا النص») ، ثم البلاغي وعالم اللغة ، عالم النفس المتخصص في الأدب ، المؤرخ الاجتماعي للادب ، الفيلسوف ومؤرخ الأفكار ، وأخيراً في نهاية الخط عالم الإنسان المتخصص في الأدب . ويشير فراي باستمرار إلى العمل الفني على أنه «انتاج» ، بضاعة عضوية يمكن خزنها وتصنيفها وترتيبها ـ

(١) يعني النموذج البدئي ، والمصطلح ليونغ ، الصورة الأولية ، وجزءاً من اللاشعور الجمعي ، الراسب النفسي لتجارب لا تحصى من نوع واحد ، وبالتالي جزءاً من نمط استجابة موروث في العرق .

وهي فكرة تؤيدها الطريقة التي اختار بها فراي أن يوحي كيف تأتي القصيدة إلى الوجود :

إن حقيقة التنقيح ممكن ، وإن الشاعر يضع التغييرات لا لأنه يريدها أفضل بل لأنها أفضل بالفعل ، تعني أن القصائد مثل الشعراء ، تولد ولا تصنع . ومهمة الشاعر أن يستلم القصيدة دون أن يمسها الأذى بقدر الامكان ، فإن كانت القصيدة حيّة ، فسوف تستعجل ، الشاعر ، للخلاص منه ، وتصرخ لأن تقطع أواصرها من تداعياته وذكرياته الخاصة ، ومن رغبته في التعبير عن نفسه ، ومن كل حبال السرة وأقنية التغذية المتعلقة بذاته ، إن الناقد يتقدم حين ينصرف الشاعر . . .

في هذه المماثلة الحية يتبين أن القصيدة وليد ، والشاعر أم ، والناقد قابلة وممرضة يربط الأحزمة ، ويخبر الأم أن كان الوليد ذكراً أو أنثى ، ثم يغسله ليقدمه إلى العالم الخارجي . ومع ذلك فإن مماثلة فراي تخفق في تغطية ما يجب أن يكون في النهاية أحرج سؤال عما إذا كانت القصيدة ما زالت في حالة ولادة وهمود أم أنها حية . وقد تعرض لهذا السؤال بشكل عابر في جملته الحذرة «فإن كانت القصيدة حية» . وبمعنى من المعاني كان هذا هو السؤال الرئيسي الذي توجب على النقد أن يعنّي : هل القصيدة «حية» أم أنها مجرد وثيقة ، متخشبة ، ميتة ، عديمة الحياة ، مجرد «عرض» ، دون مزايا أدبية ؟ إن الناقد ـ القابلة عند فراي الذي لم يعهد إليه بأي من الادوار الموزعة على محقق النص ومؤرخ الافكار أو حتى عالم الانسان المتخصص في الأدب ، يستطيع أن يجيب على هذا السؤال ، غير أنه في العديد من الأدوار التي أوكلها إليه فراي ليس مضطراً إلى الإجابة عن ذلك السؤال . إن «الوثيقة» الهامدة والعديمة القيمة ستخضع للنوع ذاته من التصنيف الذي وضعه فراي ، مثلما تخضع القصيدة الجيدة . والوعد بأن النقد سيأخذ بمثل هذا الوسائل محله وسط العلوم الاجتماعية الاخرى يبرر الضغط على السؤال الذي أوحته مماثلة فراي . لأن النقد حين يصبح علماً اجتماعياً ، سيكون من نتائج وضعه الجديد الاقتصاد في وضع التقييمات وارجاع الأحكام المعيارية . وبالاختصار ، هل الهدف جعل النقد وصفياً محضاً ، وعلماً اجتماعياً متحرراً من إحكام القيمة : إن

هذا بكل بساطة تنويع جديد على النزعة التاريخية القديمة .

في الوضع الذي طوره ريتشارد تشيس في كتابه «البحث عن الأسطورة» (١٩٤٩) نجد أن مصطلح «أسطورة» بكل وضوح هو مصطلح قيمة . فالقصيدة التي ترتعش بالحياة «أسطورية» والعكس صحيح ، لأن تشيس يطابق بين الشعر والأسطورة بشكل نهائي . وهو يكتب «الأسطورة فن فقط» . وصفة «فقط» في هذا السياق غريبة ، إذ يود المرء أن يتساءل إن كان تشيس يحاول أن يعري الأسطورة على اعتبار أن لها وشائج وثيقة بالدين ، أم أنه يسعى إلى تعضيد الفن بالإيحاء بأن الوظيفة الهامة المعزوة للأسطورة في الحضارات الماضية ما تزال متاحة بالفعل للمدنية العلمية من خلال الفن . تبين قراءة كتاب تشيس أنه يقصد إلى شيء من كلا المعنيين .

فهو يحاج بأن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجات الإنسانية نفسها ، ويمثلان نوعا واحداً من البنية الرمزية ، وينجحان في أن يخلعا على التجربة نوعاً واحداً من الرهبة والدهشة السحرية ، وينجزان الوظيفة التطهيرية ذاتها . وعلى كل فإن الجملة الأخيرة تخطىء الهدف جداً . فتشيس هنا يضع مكان استعارة أرسطو في التطهير استعارة من صنعه لها علاقة بتدجين الحيوانات . ويقول تشيس بأننا ، سواء شئنا أم أبينا ، خلقنا اوصياء على «طاقات عظيمة غير إنسانية كانت ذات يوم حبيسة ومدجنة بفضل أجهزة الدين المسيحي» . هذا القفص الذي كان يحبسها قد انكسر فأفلتت الوحوش وهي الآن تختبىء في أعماق اللاشعور البشري . إن الأشباح التي تسكن بطل قصة هنري جيمس «الوحوش في الدغل» :

مفزعة وهدامة ، فقط لأن ضحاياها لا يتصورونها تصوراً صحيحاً . . . فيجب أن نتصرف مع «الوحش» كما فعل جيمس نفسه : نطارده من الدغل بحيث يمكن اقتناصه في نسيج التجربة الجمالية لكي يمتثل لارادتنا .

ومن الواضح أن الفنان هو كلب الصيد الذي يطارد الوحش من الغابة ، وفنه هو القفص الذي يحبس فيه الحيوان عند اقتناصه ، ويمكن الافتراض أيضاً بأن الفن هو الكرسي والسوط اللذين يستعملهما الفنان مروض الأسود ليقسر الوحش

على أن يقف على رأس النصب ثم يجلس بهدوء ، مطيعاً لإرادة مروضه . غير أن تعقيدات صورة تشيس لا يجوز أن تبهم على الإطلاق الوظيفة التي يعزوها للشعر ، وهي في جوهرها الوظيفة التي يعزوها ماثيو ارنولد للفن . فقوة الفن هي في أنه لا يعتمد على العقيدة ، ولذلك يتمكن من البقاء بعد انهيارها . فإن كانت الأسطورة في سالف الزمان قد دجنت القوى الهدامة في الإنسان ، وإن كانت الأسطورة فناً فقط ، فينبغي إذن على الفن أن يقدر على تدجينها فينا الآن .

إن الموازاة مع أرنولد تخطر للمرء بسبب عداء تشيس لأي اقتراح بأن الأسطورة في أصلها تنطوي على الإيمان . وهنا بطبيعة الحال يقترب تشيس من التخالف مع فلاسفة الشكل الرمزي من أمثال كاسيرر ولانغر ممن يصرون بشدة ، كما رأينا ، على أن «المخيلة الاسطورية الحقة تنطوي دائماً على فعل ايمان»[1] . وقد كتب ريتشاردز مرة عن «الأرض الخراب» بأن اليوت قد فصل فصلاً كاملاً بين الشعر والإيمان . وان كان ايليوت قد أنكر هذا . ويبدو أن تشيس يقول هنا بأنه لم توجد قط أية صلة فعالة بين الإيمان والأسطورة (الشعر) . الادعاء يائس بشكل يحتاج الى بطل كي يجرؤ على ادعائه . ومع ذلك فمن السهل أن نرى لماذا اضطر تشيس إلى الإصرار عليه . فإن تبينت جودته شكل جواباً عن سؤال تلقيه اليوم أصوات متعددة ، وهو : كيف للإنسان الحديث أن يستفيد من القوة الكامنة في الأسطورة إن كان لا يستطيع أي مثقف محترم أن يؤمن فعلاً بالأسطورة فنا فقط فقد كسب الرهان .

أما عند لسلي فيدلر فإن المنظور الجديد الذي تقدمه الأسطورة الآن يعود بنا رأساً إلى دراسة الرسالة ومن ثم السيرة[2] . ورد فعل فيدلر عنيف ضد «الشكليين» المتأخرين واتجاهاتهم في النقد : «الفن غير الشخصي» ، دراسة القصيدة وليس ملابساتها ، فهو يرغب في أن يؤكد من جديد على أهمية شخصية الشاعر ، وقبوله

---

(١) «مقالة في الإنسان» لكاسيرر .

(٢) «النموذج البدئي والتوقيع» (مجلة سيواني ، ربيع ١٩٥٢) .

ملاحظة : «البدئي» بفتح الباء نسبة إلى البدء كما هو فحوى المصطلح (المترجم) .

«لمقاصد» الشاعر ، ومن السهل أن نعرف السبب : إن النظريات التي يهاجمها تميل إلى أن تقلل من التفريق القديم بين الشكل الادبي ومضمونه . في حين أن فيدلر منهمك في اعادة التأكيد على ازدواجية كاملة . لأن مواد النماذج البدئية هي بالفعل مادة شعرية ممتازة ومتنكرة . وهو يحاج بأن أية قصيدة عظيمة لا بد أن تقبل الإرجاع إلى هذا المضمون الشعري الخاص .

وفي الوقت ذاته فإن دراسة استجابة الشاعر ـ من الطريقة التي يعبر بها ، وبالتعبير ، «يختم بتوقيعه الشخصي» على النموذج البدئي ـ تجبر الناقد على أن يضع في حسابه سيرة الشاعر . ذلك أن فيدلر لا يتصور القصيدة على أنها موضوع يجب أن يعرف ، بل هي مفتاح إلى حادثة في نفسية الشاعر ، ونفس الشاعر هي المنطقة التي يغدو فيها الشكل والمضمون شيئاً واحداً . والعمل الشعري ذاته طارىء بالنسبة لهذه العملية الهامة :

في الفعل كما في الكلمة ، يعد الشاعر نفسه صانعا وقناعا ، طبقاً لبعض الأساطير المعاصرة للفنان . كما نعرف جميعاً في أيامنا ، من الممكن أن تكون كاتباً دون أن تكون كتبت أي شيء !

لقد قطع الأدب شوطاً طويلاً منذ أيام توماس غراي و«ميلتون الابكم الحقير» . فقد يكون شعراؤنا معقودي اللسان ، أو أكثر انشغالاً بصراعاتهم النفسية من أن يتوقفوا ويسطروا على الورق أي شيء ، فإن هذا قد يجعل مركزهم في خطر كشعراء حقيقيين . ولكن فيدلر بطبيعة الحال يتوقع منهم قياساً أن يضعوا أنفسهم على الورق ، إذ عند ذلك تغدو الفوائد العلاجية لعملية الموضعة الشعرية مقبولة اجتماعياً :

في قناع حياة الشاعر والأقنعة المتضاعفة لعمله ، يعبر الشاعر للمجتمع كله عن المعنى الشعائري لنفوس أفراده المفككة . إن الفنان لا يمضي في سبيله «ليعيد خلق وعي عرقه» ، ولكن ليسترد لا شعور هذا العرق . فنحن لا نستطيع أن نعود إلى الجنة الأولى للنماذج البدئية التي لم تسقط ، ولكن في وسعنا أن نسلم أنفسنا للاحلام والصور التي تعني فردوساً مستعاداً .

ويكتب فيدلر في المقالة ذاتها إن الشاعر قادر على أن يعود بنا «إلى صميم

لا شعوره ، حيث يتوحد معنا كلنا في حضرة آلهتنا القديمة ، وأبطال الحكايات الذين نظن أننا لم نعد نؤمن بهم» . ولكن لا يهم ماذا «نظن» في هذه المناسبات ، المهم هل نؤمن أم لا ؟ ذلك هو السؤال الذي يود بعض القراء أن يطرحوه . فإذا لمسنا الخشب ، فهل ندفع أنفسنا بالفعل إلى الإيمان بما «لم نعد نؤمن به» ؟ يعرف المرء أن الإجابة عن هذا السؤال ليست سهلة ، ولكن لا بد من مواجهته أحياناً .

- ٥ -

السؤال الذي يدور كثيراً على لسان فيدلر ونقاد الأسطورة بعامة يمكن أن يطرح بالشكل التالي : هل وجدوا في دراساتهم للأسطورة ولبسيكولوجية الاحلام دليلاً مسلماً به الى تفسير القصائد ؟ إنهم يكتبون بحماسة من وجد مثل هذا الدليل . ومع ذلك فان دعاواهم قليلة التماسك وفي بعض النقاط متناقضة .

كذلك فإن محاولة تطبيق نظرية فرويد على الشعر تواجه مثل هذه المشكلة : وقد أشارت مسز لانغر إلى الضعف العجيب في نظرية فرويد حين تطبق على الشعريات هو أنها تميل إلى «أن تضع الفن الجيد والرديء في كفة واحدة ، جاعلة كل الفن يقوم بوظيفة التعبير الطبيعي عن النفس مثل الحلم وتكوين الاعتقاد» .

طبعاً من الممكن المحاجة بأن أحد الشعراء يستعمل الأسطورة استعمالاً أكثر «فنية» أو «أكثر قوة» من شاعر آخر ، إن المرء قد يحاج بأن بعض الأساطير أكثر قوة أو أكثر مغزى من أساطير أخرى ، ولذلك تنتج قصائد أعظم . ولكن الأخذ بأي من هذين الرأيين قد يبدو اعادة للمشكلات النقدية القديمة بكامل قوتها . إذ أن محاولتنا لإظهار أن القصيدة (أ) تستعمل الأسطورة (س) استعمالاً فنياً في حين أن القصيدة (ب) لا تفعل ، يثير ما دعاه فراي «مشكلة البلاغة» . وكذلك الشأن في مناقشتنا أن الأسطورة (س) أكثر مغزى (ولذلك تصلح لقصيدة أعظم) من الأسطورة (ي) . فاعتبارات من هذا النوع توحي بأن نقد «الأسطورة والنماذج البدئية» ، مهما كانت إسهاماته الاخرى ، لا يقدم وسيلة لتطويق المشكلات الأساسية في النقد التقليدي .

عند التمعن في بعض نقد الأسطورة المتأخر ، رأينا كيف تتعدد تأكيداته : فراي يسألنا أن نعزو للقصيدة «حياة هائلة خاصة بها» ، أما فدلر من الجهة الأخرى فيرى أن القصيدة هامة كحدث في حياة الشاعر ، ولدينا عناية تشيس بالجمهور في تأكيداته العلاجية . غير أن الاستعمال الادبي لدراسة الأساطير «يمكن» أن يتركز باصرار على البنية الشعرية ذاتها . وكتاب مودبودكين «نماذج بدئية من الشعر» (أوكسفورد ، ١٩٣٤) توضيح ممتاز لهذه الإمكانية . وأنماط نماذجها البدئية صور أولية تتردد في شعر الماضي والحاضر على السواء . فهي صور تمثل الكهف الغامض ، والجوال المتشرد الذي يحس بالذنب ، والنافورة ، والقمح المدفون ، وغير ذلك . وهي تنتقي فقرات معينة من القصيدة تناقشها من وجهة نظرها هي دائماً . وهي تملأ بتعليقاتها الحساسة على قصائد معينة كل التضمينات ، في أغلب الأحيان ، وتجري المقارنات بين الرموز في القصيدة والرموز كما وردت في الحياة القبلية والدينية ، وتستعمل بشكل عام المعطيات الخاصة بعلم النفس والديانة المقارنة بالطريقة ذاتها التي تستفيد بها من حقول المعرفة الأخرى . مثل هذا العمل له أهمية دائمة ، لكنه قل أن يستثير وسائل ثورية ـ كما أن الآنسة بودكين لا تعتبره ثورياً . ومفهومها عن النماذج البدئية يتضمن الصور التي تنطوي على مغزى كوني ـ الصور راسخة رسوخاً عميقاً في النفس البشرية ـ والتي أعطت الكثير من مغزاها في الماضي لكل من الشاعر والقارىء . أما ما تبقى من علم النفس الحديث فلا يزيد عن توضيح ما كان قد أحسه القارىء القديم بحدسه .

يجب أن نقدر بكامل مواردنا العقلية ، إذا كان لتقديرنا أن يكون صحيحاً . فإذا وجدنا مثلاً عناصر معينة في التجربة جعلتها تعليمات فرويد واضحة بشكل مجدد ، فإن معرفتنا الجديدة ستدخل في تقديرنا لعطيل أو هاملت ، ولو أن هذه المعرفة لم تكن موجودة في تفكير شكسبير أو الجمهور الذي كتب له .

إذ لم يعد المرء أن يقيد ، في حدود مقاصد الكاتب ، التفاعلات المتبادلة مع عقول جديدة لمسرحية أو قصيدة تعيش قروناً بعد وفاة صاحبها ، أكثر مما يستطيع

أحدهم أن يقصر في حدود فهم الوالدين علاقات طفلهما الذي ينطلق من جسديهما ليعيش حياته الخاصة في هذا العالم .

وهكذا فإن الآنسة بودكين بعد أن ترفض السماح لمقاصد الكاتب بأن تتحكم في معنى العمل ، تعترف بإمكانية نمو معنى في العناصر المكونة للعمل ومن ثم بامكان التطوير في معنى العمل ذاته . ولكنها بعيدة كل البعد عن الإيحاء بأن النقد الجديد «للنماذج البدئية» سيخلف الآن النقد كما عرفناه . ويمكن اعتبار معرفة النماذج البدئية تحصيلاً لمواد فنية جديدة أو إغناء فنية قديمة : فهو يشكل توسيعاً للموارد المتاحة للشاعر والقارىء لكنه ليس منهجاً جديداً للتنظيم أو التفسير .

- ٦ -

بينت التلميحات السابقة في هذا الفصل أن نقد «الأسطورة» الجديد يدين لكارل يونغ أكثر مما يدين لأي رجل آخر . لذلك قد يكون من المهم أن نتفحص آراءه في صلة دراسة الأسطورة بالنقد الأدبي . لا جدال في الدور الخطير الذي يخلعه يونغ على الأسطورة . أحد جوانب الخطورة التي يأخذ بها وظيفة الأسطورة في حياتنا النفسية يتجلى في إصراره على أن المرء يجب أن يميز ببالغ الدقة بين الأساطير وحتى بين الأحلام . لم يتحدث يونغ عن المرء يحلم «بمهارة» أو «بفصاحة» لكنه أكد أن المرء يستطيع في بعض المناسبات ان يحلم حلماً «ذا مغزى» وكتب أنه مضطر إلى الإقرار «بأن العقل اللاواعي قادر في بعض الأحيان على أن يأخذ لنفسه من الذكاء والهدفية ما هو أرفع من البصيرة الفعلية «الواعية»[1] . مضامين هذا البيان واسعة . فإذا لم تكن فعالية اللاشعور في الحلم والأسطورة مجرد عرض من أعراض الاختلال النفسي ، بل كانت «في بعض الأحيان» على الأقل تنظيماً ذكياً وهادفاً ، فإن كل الأحلام والأساطير ليست متماثلة . فمن الواضح أن بعضها أكثر

---

(١) «علم النفس والدين» (نيوهافن ، ١٩٣٨) .

هدفية ومغزى من غيره . وهذا الحلم بأن البعض أكثر هدفية ومغزى من غيره يتضمن نقداً معرفياً وتفسيراً للأسطورة والحلم . ويقصد يونغ أيضاً أن وظيفة الأساطير والأحلام «الهادفة» ليست مجرد تطهير ، ولا هو في المقام الأول منها ، بل وظيفتها إعطاء معرفة : الأحلام تعطينا معرفة بأنفسنا .

ربما يعلل هذا التأكيد لدى يونغ واقعة أنه كان تأثيره مباشراً على النقد الادبي المتأخر أكثر من فرويد . وقد طرحت الآنسة بودكين المسألة طرحاً جيداً :

الفرق بين المدرستين [مدرسة فرويد ومدرسة يونغ] يكمن في اعتقاد يونغ أن الوظيفة التركيبية أو الإبداعية تلازم اللاشعور ـ وأنه ضمن الاضغاث التي تحدث في الاحلام أو في الحياة اليقظة توجد دلائل راهنة على اتجاهات جديدة أو أساليب جديدة في التكيف ، قد تتبناها النفس المفكرة بشيء من التأكيد أن النفس حين تسير على هدي هذه التوجيهات تحصل على مساندة الطاقات اللاشعورية .

وليس من الغلو القول بأن يونغ حمل النقد المعرفي حتى إلى منطقة الأحلام ـ مخالفاً بذلك فرويد الذي حمل الطب النفسي حتى إلى تحليل القصيدة[1] .

إن «تجلي» الصورة في الحلم هو الحلم ذاته ، ويحتوي على المعنى «الكامن» . فإن وجدت السكر في البول فهو سكر وليس واجهة تخفي الزلال . وحين يتحدث فرويد عن «واجهة الحلم» فهو في الواقع لا يتحدث عن الحلم ذاته بل عن إبهامه . ونحن لا نقول ان للحلم واجهة زائفة إلا لأننا نخفق في رؤية ما فيه . ومن الأفضل لنا القول بأننا نتعامل مع شيء يشبه نصاً غير مفهوم ، لا لأنه واجهة ، بل ببساطة ، لأننا لا نستطيع أن نقرأه[2] .

بعض الأحلام التي يصفها تمتلك بنيات رمزية محكمة . فقد نظمت أجزاؤها وفق «منطق المخيلة» ، ولذلك فهي في نظر المفسر المؤهل ، متماسكة ومفهومة . أنها بمعنى ما تماثل القصائد ، ودور المفسر يماثل دور الناقد الأدبي ـ إن كان لنا أن

---

(١) «نماذج بدئية في الشعر» .

(٢) «الإنسان الحديث في البحث عن الروح» (نيويورك ، ١٩٣٣) .

نحكم من إجراءات يونغ في تحليلاته المنشورة . فمثلاً ، يكتب يونغ عن أحد الأحلام المحكمة أنه «يتحدث عن الدين ويقصد إلى هذا الحديث . ولما كان الحلم محكماً ومتسقاً فإنه يوحي بمنطق معين» (١) . أضف إلى ذلك أن التفسير لا يتطلب مفتاحاً سرياً : فالرموز التي يستعملها «شعبية» وتقليدية بشكل ملحوظ ـ وليست رموزاً خفية كما قد يظن المرء . ويفسر يونغ هذا الحلم بأن التكثيفات والتجاورات والغوامض الرمزية تظهر تشابهاً مدهشاً مع ما نلتقيه في الكثير من النقد الأدبي الحديث .

ويكتب يونغ : «العمل الفني العظيم مثل الحلم» . وهو يعين طريقتين يكون فيهما الحلم «بسبب وضوحه الظاهر ، لا يشرح نفسه ولا يبتعد عن التباس المعاني» . أي أن القصيدة ليست ارشادية ، فلا القصيدة ولا الحلم يقولان «لا ينبغي لك» أو «هذه هي الحقيقة» . أضف الى ذلك أن القصيدة مثل الحلم ، تطلب منا أن نضع تفسيرنا الخاص ، لأن القصيدة تقدم صورة «بنفس الطريقة التي تسمح بها الطبيعة للنبات أن ينمو ، وعلينا أن نستنتج نتائجنا» .

- ٧ -

يحاذي مفهوم يونغ للقصيدة مفهوم المنظرين الرمزيين بطرق شديدة الأهمية . فالقصيدة عضوية ، مملوءة بمعنى ضمني ، والصلة بين أجزائها قد تفوق الترتيب العقلي ـ فقد تشتمل على توفيق متناقضات ظاهرة . هذه الموازاة الأخيرة مع بعض منظري الشعر المحدثين تغدو واضحة بشكل خاص إذا عزونا للشعر ما يدعيه يونغ من موازاة بين القصيدة والحلم ـ وما يتلو ذلك من نوع التوتر الذي يؤكد يونغ وجوده في الحلم . وهو يخبرنا بأن الطاقة النفسية عامة تشتمل على «لعبة المتناقضات» . فالنمو الصحي للعقل يشتمل على تبعثر حالات ضيقة من الوعي خلال «التوتر الكامن في لعبة المتناقضات» وعلى إقامة حالة من «الوعي أوسع وأرفع» .

(١) «علم النفس والدين» .

بذلك نكون قد ألححنا أشد الالحاح على التشابه بين القصيدة والحلم . في حين أن يونغ في الواقع يضع خطاً فاصلاً بينهما . فالحلم بشكله اللاواعي، أما القصيدة ، فبالرغم من أنها قد تعتمد على أعماق وجود الإنسان ، فإنها «قصدية بشكل واضح ، ومشكلة تشكيلاً واعياً» . أضف إلى ذلك أن يونغ حريص على تمييز دراسة عالم النفس للشاعر من دراسته للقصيدة :

الحقيقة هي أن (نظرة فرويد الى الفن) تبعدنا كثيراً عن الدراسة النفسية للعمل الفني وتوجهنا إلى تصنيف نفسي للشاعر ذاته . أما أن النقطة الأخيرة تقدم مشكلة هامة فهذا ما لا ينكره أحد ، غير أن العمل الفني شيء قائم بذاته ، ولا يمكن استبعاده .

وإذن ، فعالم النفس قادر على دراسة القصيدة (إن أراد) وليس عقل الإنسان الذي نظمها فقط .

فإن تساءلنا عن المساهمة الخاصة التي يستطيع عالم النفس أن يسهم بها في دراسة الأدب ، بدأ يونغ أولاً بإقامة تمييز بين طبقتين واسعتين من العمل الأدبي .

فهناك ما يسميه الأدب «النفسي» الذي يأخذ مواده دائماً من المجال الواسع للتجربة الإنسانية الواعية ـ ومن واجهة الحياة الفعالة ، كما يمكن القول . وقد سميت هذا النمط من الإبداع الفني أدباً لأنه في فعاليته لا يتجاوز حدود المعقولية النفسية . . .

ولدى معالجة النمط النفسي من الإبداع الفني لا نسأل أنفسنا مطلقاً ما هي المادة التي يتألف منها أو ماذا تعني[1] ؟

غير أن هذا السؤال يفرض نفسه علينا بمجرد أن نأتي إلى النمط الرؤيوي من الإبداع :

---

(١) «الإنسان الحديث» : إن السياق الكامل لمناقشة يونغ يوضح أنه يجب استنتاج القصد من العمل ذاته لا من بيانات الشاعر : «الحقيقة هي أن الشعراء بشر ، وأن ما يقوله الشاعر عن عمله غالباً ما يبعد عن أن يكون أكثر ما يقال في الموضوع إنارة» .

فنحن نذهل ، نباغث ، نشوش ، نأخذ حيطتنا وحتى نشمئز ـ ونطالب بتعليقات وشروح . فلا نتذكر شيئاً من الحياة اليومية والحياة البشرية ، وإنما نتذكر الأحلام ومخاوف الليل وانهيارات العقل المظلمة التي نتوجس منها أحياناً .

ومن الواضح أن أدب النمط الرؤيوي قد يتطلب خدمات عالم النفس . يبقى أن نرى ما هي نوعية هذه الخدمات .

في المقام الأول ، وفق ما يقول يونغ ، يستطيع عالم النفس أن يرينا أن نوع التجربة التي يتعامل بها أمثال دانتي أو ملفيل ، هامة ويجب أن تؤخذ مأخذاً جدياً ، على الرغم من طبيعتها «الرؤيوية» . وفي وسع عالم النفس أن يشير إلى أننا «يجب أن نأخذ الرؤيا بمثل الجد الذي نأخذ به التجارب التي تتبطن النمط النفسي من الإبداع الفني» وهي التجارب التي «لا يشك أحد في أنها واقعية وجدية معاً» .

في المقام الثاني ، يستطيع عالم النفس تبيان أنه «مهما كان هذا العالم الليلي مظلماً» حين يعالجه الفنان الرؤيوي «فإنه ليس كله بعيداً تماماً عن المألوف» . والجملة الأخيرة بحاجة إلى تشديد . فإن كان ما يعالجه الفنان الرؤيوي غير مألوف «بأكمله» ، فهو بالفعل خاص وشاذ ، بحيث قد يكون التعبير عنه ذا قيمة عند الفنان نفسه ، وقد يزود عالم النفس بحالة مهمة ليدرسها ، لكنه لا يعود عملاً فنياً . فالواقع هو أن هذا العالم الليلي عالمنا كلنا بمعنى ما ، وهذا ما يستطيع عالم النفس أن يريناه .

فمهمة عالم النفس ، بصفته عالم نفس ، تتكشف عن أنها ليست مهمة تفسير بقدر ما هي مهمة تبرير . ومن الواجب تحرير الفنان من تهمة أن رؤياه مجرد عرض من أعراض سوء التكيف النفسي في شخصيته ، ومن تهمة أن رموزه تشويهات لعالم تصوغه «سماسرة العقل» كما يسميهم يونغ . وفيما يتعلق «بمناهج» معينة في التفسير ، فلم يكن عند يونغ إلا القليل مما يقوله في أواخر حياته . غير أن المضمون الواضح يقف ضدإمكانيةأي«منهج»خاص يقوم به عالم النفس في مقام الناقد الأدبي ، أو يحل نفسه محله . وقد أوضح يونغ أن الأدب «الرؤيوي» يضم بعضاً من أهم ما لدينا من أدب ـ «موبي ديك» وحتى «الكوميديا الإلهية» . على أنه حريص أيضاً على أن يضع بين نماذج الأدب الرؤيوي رواية مثل رايدر هاغارد

«هي»[1] . ولا يبين يونغ كيف نعرف أن «هي» ليست في عظمة «موبي ديك» ، فهو يسلم ببساطة أننا نعرف . غير أن هذا الحكم على القيمة الأدبية النسبية حكم أصدره بكل وضوح أحد النقاد ، مستنداً إلى أي معيار يحكم به ناقد ، ولم يصدره عالم النفس بصفته عالم نفس .

أما السؤال الذي أثرناه آنفاً عما إذا كان نقد «الأسطورة» الجديد يمتلك مفتاحاً خاصاً بالتفسير الأدبي فيبدو أن جواب يونغ «لا» مشددة . فمن الواضح أن الناقد الادبي سيستفيد من كل ما في امكانه أن يتعلمه عن الناس ، عن طريقة سلوكهم ، وبخاصة عن الطريقة التي تعمل بها عقولهم[2] . وسيجد أيضاً أن أية معرفة يستطيع أن يحصل عليها عن اللغات التي يعبر بها الناس عن أنفسهم هي معرفة قيمة ـ ولا يقتصر ذلك على اللغات اللاتينية أو الفرنسية أو النوردية القديمة ، بل يشمل كل الأنماط الرمزية المتكررة التي يوجه انتباهنا إليها عالم الإنسان الحديث أو عالم أعماق النفس أو دارس الأدب المقارن . بدراسة هذه اللغات الرمزية سيتعلم الناقد أيضاً كم أن الإنسان متعدد ومع ذلك يظل هو ذات الإنسان الذي كان . في هذا الحقل من المعرفة يزودنا يونغ بملاحظات محفزة وحتى مثيرة ، غير أنه يعترف بأن مشاركته تبدو مؤلفة من أنه زاد في معرفتنا عن عمليات الترميز التي يقوم بها الإنسان ، كما أضاف إليها معرفة بالرموز العظمى الخالدة ـ النماذج البدئية ـ التي يميل الإنسان إلى أن يعبر بها عن نفسه .

وهذا هو الحال أيضاً مع ييتس ، أعظم الشعراء المتأخرين ممن حاولوا أن يجعلوا الأسطورة أساساً لعملهم ومن المعروف أنه قصد بكتابة قصيدته «رؤيا» إلى خلق أسطورة حية . ولكن لا يعرف أحد أكثر من ييتس أن ذلك مستحيل ، حرفياً . لذلك نجده يقول بأن أية ثورة فكرية عاجزة عن أن تعيد إلينا «الاحتفال

---

(١) يقول يونغ بنوع خاص أن «المنتوجات الادبية التي يشك جداً في قيمتها ذات أهمية كبرى لعالم النفس» .

(٢) «إن علم النفس ودراسة الفن سيعود دائماً أحدهما إلى الآخر يطلب مساعدته ، ولن يدحض أحدهما الآخر» ، «الإنسان الحديث» .

القديم والبسيط بحياة رفعت إلى أعلى طبقات أنغامها» . وما يمكن أن يتاح لمثل هذه الثورة أن توجده سيكون بالضرورة «شيئاً أكثر تعمداً ، أكثر تنهيجاً ، أكثر خارجية ، أكثر وعياً بالذات ، كما يتوجب على المجيء الثاني أن يكون» .

هكذا بالضبط . «فأسطورة» ييتس كما تجسدها «رؤيا» أكثر تنهيجاً ، وأكثر تعمداً ، وأكثر خارجية مما تستطيع أية أسطورة أصلية أن تكون عليه . فقصيدة «رؤيا» في جزء منها نظرية في التاريخ ، وفي جزء علم نفس الإبداع ، وفي جزء ـ ربما كان هو الأهم ـ معجم للرموز الشعبية وشبه الشخصية ـ فهي سجل للرموز التي استعملها ييتس ، والتي ظل في مستقبل أيامه يستعملها في شعره . تحتوي «رؤيا» على نثر كتب على شفا طبقة الشعر ، كما تلقي ضوءاً على تطور ييتس المفكر والفنان . غير أن أنفس قصائد ييتس لا تعتمد عليه بل تتجاوزه وتستعمل الرموز «الطبيعية» والتقليدية التي ناقشها في «رؤيا» ، وأحياناً تتجاهل تلك المجموعة من الرموز لتخلق رموزها الخاصة بها . أنها قصائد ، ورموزها تؤثر فينا تأثيراً شعرياً ، لا لأن ييتس كان صانع أساطير ، بل لأنه كان شاعراً . ونحن من جهتنا نتحقق من أن قصائده شعر بكل الوسائل التي لدينا للتحقق من أن الشعر شعر .

الأسطورة والشعائر في مسرحية أوديب ملكا[1]

فرنسيس فيرغسون

لعل قليلاً من الشك قد يتسرب إلى الاعتبار القائل بان (أوديب ملكاً) مثل أعلى للمسرحية ، إن لم تكن هي المسرحية التي تمثل هذا الفن في طبيعته الجوهرية وكماله النهائي .

وقد تدين في بعض وضعها هذا إلى أن أرسطو قد بنى تعريفاته عليها ، كما أن الكثيرين قاموا بمحاكاتها وإعادة كتابتها منذ زمن أرسطو إلى أيامنا هذه ، ولم يقتصر أمر كتابتها على المسرحيين فقط ، بل تجاوزهم أيضاً إلى الأخلاقيين والمؤرخين وعلماء النفس ، والدارسين الآخرين للطبيعة الإنسانية والمصير البشري .

وبالرغم من أن المسرحية قد تجسدت كنموذج ، فإن الإتفاق ضئيل حول معناها وشكلها . ويبدو أنها في كل حقبة تولد تفسيراً جديداً وفناً للتأليف المسرحي يختلف عما سبقه . وقد أصبح التفسير العقلاني الذي قدمته الكلاسيكية الجديدة في

---

(١) عن كتاب «فكرة المسرح»

القرنين السابع عشر والثامن عشر ، للمسرحية اليونانية وأرسطو ، أمراً مسلماً به . وقد بني على هذا التفسير فن التأليف عند كورنيه وراسين . أما نيتشه فقد أنتج - بوحي من (تريستان وايزولت) لفاجنر - نظرة تختلف اختلافاً كلياً عن النظرية السابقة. وماتزال نظرتا راسين ونيتشه تلقيان على أوديب ضوءاً جوهرياً كما أنهما تعرضان الكثير عن المفهومات الحديثة في الإنشاء المسرحي ، وتبينان مدى أهمية مسرحية سوفوكليس ومكانتها .

ويبدو أن فهم (أوديب) في أيامنا هذه لم يأخذ بمنحى راسين ولا بتفسير نيتشه . فقد قامت مدرسة كامبردج ، بفضل فريزر وهاريسون ومورايّ ، بدراسات تدور حول الأصول الدينية للمأساة اليونانية ، كما أنها تدين كثيراً إلى الاهتمام الراهن بالأسطورة كوسيلة لتنظيم الخبرة الإنسانية .

وهكذا نرى أن مسرحية أوديب هي أسطورة وشعيرة دينية في وقت واحد وهي تنتحل هاتين الطريقتين القديمتين لفهم التجربة الإنسانية وتمثيلها ، وهما طريقتان سابقتان للفنون والعلوم والفلسفات التي ظهرت في العصر الحديث ، وقد تبين الآن أنه لكي نفهم هذه المسرحية يجب أن نسعى لاستعادة عادة «تكوين الإيمان» وعادة «التفهم المباشر» للحدث الذي يختفي تحت مسرح سوفوكليس .

فإذا فهمت مسرحية أوديب بهذه الطريقة فعلينا عندئذ ، أن نعيد النظر بأفكارنا عن فن التأليف المسرحي عند سوفوكليس . إن الفكرة التي تتضمنها نظرية أرسطو عن المسرحية قد انطبعت إلى حد كبير بذوق الكلاسيكية الجديدة وعادات الفكر العقلاني ، وإذا أخذنا بعين الاعتبار أن سوفوكليس كان يقوم بمحاكاة الحدث قبل ظهور النظرية لابعدها ، مثل راسين ، فحينئذ يظهر الشكل والمضمون في إنشائها على ضوء جديد . وسنحاول في هذه المقالة أن نستنتج معالم مسرح سوفوكليس وفن التأليف لديه .

أوديب : أسطورة ومسرحية :

حين عزم سوفوكليس على كتابة مسرحيته ، كانت لديه أسطورة أوديب ليبدأ بها : فقد اخبرت النبوءة لأيوس وجوكاستا ، الملك والملكة في طيبة ، أن ابنهما سوف يكبر ويقتل اباه ويتزوج أمه . فثقبت رجل الطفل وترك على جبل قيصرون

ليموت . غير أن راعياً وجده فتعهده بالعناية ، ثم سلمه إلى راع آخر أخذه إلى كورنثه ، وهناك تبناه الملك والملكة ورببياه ، غير أن أوديب ، ومعنى إسمه «ذو القدم المشوهة» علم بالنبوءة التي تقضي عليه بأن يقتل أباه ويتزوج امه ، فترك كورنثه فراراً من هذا القدر ولم يعد إليها أبداً . وفي الطريق يقابل عجوزاً مجهولاً ومعه خدمه فيتشاجران ويظهر أوديب على العجوز وحاشيته فيقتلهم – يقتل أباه – وحين يصل أوديب إلى طيبة يكون أبو الهول يهدد المدينة ، فيحل أوديب الأحجية التي يطرحها عليه أبو الهول وينقذ المدينة . يتزوج أوديب من جوكاستا ، الملكة الأرملة فتنجب له ابناء عديدين ، وتزدهر المدينة أثناء ولايته . لكن الوباء حين يجتاح المدينة يضطر العرّاف إلى القول بأن الآلهة غاضبون لأن قاتل لايوس لم يعاقب . يعلن أوديب – بوصفه ملكاً – عن عزمه على إيجاده ، فيتبين نتيجة البحث أن أوديب هو نفسه المجرم المطلوب ، وأن جوكاستا ، زوجته ، هي أمه ، فيسمل عينيه ويذهب إلى المنفى . ومنذ اللحظة التي يُنزل فيها العقاب بنفسه يصبح أوديب مقدسا يجلب السعد على المكان الذي يدفن فيه . ثم لا يلبث أن يموت في أثينا .

يتضح من هذا المخطط البسيط أن للأسطورة التي تمتد إلى سلالات متعددة ، مادة قصصية غنية ، لا بد وأن لها روايات متعددة . ونحن لا نعلم أية رواية لهذه القصة استخدم سوفوكليس ، إذ أن هذه الروايات جميعها موحية جداً وغامضة جداً ، حتى أن العقل لا يقنع بأي منها إلاّ إذا أضاف إليها او فسرها او بسطها بشكل يقبله العقل . ويرى وليم تروي في كتابه «الأسطورة والفكرة والمستقبل» أن «الشيء المرجح هو حذف جميع مبالغات العصور الوسطى في تفسير الأسطورة التي تم تطويرها أولاً لهذه الغاية : أن تجعل من المقبول لدى العقل ، أن عقدة المشاكل الإنسانية التي تتضمنها هذه الأسطورة عميقة وليست بذات وزن في حوادثها «ويبدو أن سوفوكليس قد نجح في مسرحيته بالاحتفاظ بالسر الموحي لأسطورة أوديب ، وقدّمها في شكل مسرحي موحد ، يضم كل الأبعاد التي قصدت الأسطورة إلى اكتشافها .

كل منا يعلم أن سوفوكليس حين خطط عقدة المسرحية ، بدأ من نهاية القصة تقريباً ، أي حينما يجتاح الوباء مدينة طيبة التي كانت تحت حكم أوديب وجوكاستا لسنوات عديدة ، مزدهرة . تستغرق حوادث المسرحية أقل من يوم ، وتتألف من بحث أوديب عن قاتل لأيوس ، واستشارته لكاهن أبولو ، وتفحصه للكاهن تريسياس ، واجتماعه بسلسلة من الشهود تنتهي بالراعي العجوز الذي أعطاه لملك وملكة كورنثه ، تنتهي المسرحية حين يتأكد أوديب انه هو المجرم المطلوب .

تبدو المسرحية على هذا المستوى الأدبي جريمة غامضة يأخذ فيها أوديب دور المدعي العام . وعندما يدين أوديب نفسه تحدث لفتة لا مثيل لها في المسرح . مع ذلك ، ما من أحد قرأ المسرحية او شاهدها وقنع بهذا التفسير الأدبي . فسرعان ما تثار الأسئلة بالنسبة لمعانيها : هل أوديب مذنب حقاً أم أنه ضحية الآلهة ، ضحية عقدته ، ضحية قدره ، ضحية الخطيئة الأولى ؟

أن أول وأعمق جهد غريزي يبذله العقل ، حين يواجه هذه المسرحية ، هو سعيه لأن يرد معانيها إلى بعض المقولات المنطقية .

لقد حاول نقاد «عصر العقل» أن يفهموها كأسطورة تشير إلى الارادة الأخلاقية، حسب فلسفة ذلك العصر . والمسرحية التي كتبها فولتير ، بعد كورنيه وتعليقاته عليها ، نموذج لهذا الاتجاه . فهو يرى في جوهر المسرحية صراعاً بين أوديب القوي الخلوق ، وبين الآلهة الدنيئة ذات الطبيعة الإنسانية ، بعد أن حرضها وأعانها على ذلك القس الفاسد تريسياس . فهو يجعل منها أثراً غير ديني مرفقاً بأخلاقية لا تخطئها العين ، ليرضي حاجات الجدل العقلي .

وبذلت محاولات أخرى أكثر مهارة من محاولة فولتير ، بغية إخضاع المسرحية لأحكام العقل ، فتوصلت إلى فهم للمسرحية أكثر عمقاً . فقد أخضع فرويد المسرحية لمفهوماته في علم النفس ، وكشف عن جوانب عظيمة ما نزال نستقرؤها على ضوء المنظور الذي قدمه لنا .

ومن يقرأ «أوديب» على ضوء كتاب «المدينة القديمة» من تأليف فوستل دي كولانج يجد فيها تعبيراً عن العقيدة الجليلة التي كان يدين بها قدماء اليونان .

إن التفسيرات جميعها ، من فلسفية ولاهوتية وتاريخية ، مقبولة ، وليس أي منها خطأ . لكنها جميعها جزئية ، وجميعها ترد رائعة سوفوكليس إلى مناهج غريبة عنها . إذ أن اعظم مأثرة في تمثيل سوفوكليس لهذه الأسطورة هي أن مسرحيته تحتفظ بالسر المطلق بفضل تركيزها على مأساة الإنسان في مستوى أقل او أرفع من أي تفسير عقلي مهما يكن . والعقدة محكمة بحيث نرى الحدث كما هو ، مضاء من جوانب عديدة في وقت واحد .

إن البدء بالمسرحية من نهاية القصة ، وعرض المرحلة الحاسمة فقط ، من حياة أوديب ، على المسرح ، والكشف عن ماضي البطل وحاضره معاً ، وفي نظر كل واحد من المشتركين في المسرحية ، يجعلنا نشعر في النهاية ، بهذه الأحداث ككل موحد . إن بحث أوديب عن قاتل لايوس يغدو بحثاً عن الحقيقة المستترة في ماضيه ، وحين يتسلط النور بالتدريج على هذه الحقيقة - وكأنها المواد المكبوتة في التحليل النفسي - يصل بحث أوديب إلى نهايته أيضاً : فيرى نفسه منقذ المدينة والمجرم فيها وسبب بلائها معاً . هذا هو «تفسير» المسرحية بمعنى من المعاني . إن ما رآه سوفوكليس جوهرياً في طبيعة أوديب ومصيره ، ليس مارآه سينيكا أودرايدن ، ولنا أن نفترض أنه حتى سوفوكليس نفسه لم يستنفد كل الاحتمالات التي تتضمنها مادة الأسطورة غير أن نقل سوفوكليس للأسطورة لا يعتمد على «إرجاعها» إلى أي سبب ، بالمعنى الذي حاول الآخرون به إرجاعها .

إن مضمون المسرحية الروحي هو الحدث المأساوي الذي يقدمه سوفوكليس مباشرة . وهذا الحدث ، في جوهره ، انتصار ودمار ، نور وظلام ، فرح وعويل ، في أية لحظة من لحظاته ، لكن لهذا الحدث شكلاً أيضاً : بداية ومنتصف ونهاية ، عبر الزمان . يبدأ بهدف معقول هو إيجاد قاتل لايوس . لكن هذا الهدف يصطدم بعقبات خفية ، بدلائل لا تناسبه ، وبالتالي يتخلخل الهدف كما فهم لأول مرة . وهكذا تعاني الشخصيات من هذا الإحساس الورع المفزع ، بسر الوضع الإنساني ، ويبزغ مفهوم جديد من معاناة هذه الرؤى المتناوبة عن الوضع . وعلى هذا الأساس يعاد تعريف هدف الحدث ، وتبدأ حركة جديدة .

هذه الحركة - وهي «الإيقاع المأساوي للحدث» - تؤلف شكل المسرحية

ككل ، وهي أيضاً شكل كل مرحلة على حدة . وقد درس السيد كينيث بورك الإيقاع المأساوي في كتابه «فلسفة الشكل الأدبي» وفي «أصول الحوافز» حيث أعطى لثلاث لحظات شديدة الإيحاء مضامين تقليدية ، هي : «الشعري ، العاطفي ، الرياضي» ، ويمكن أن تدعى أيضاً ، «الهدف ، المعاناة ، الإدراك» . وهذا الإيقاع المأساوي هو جوهر المسرحية او مضمونها الروحي والمفتاح لفهم شكلها الشامل الفريد . ولكي تتضح للقارىء هذه النقاط بأوسع تفاصيلها فمن الملائم أن يتفحص المشهد الذي يجري فيه الحوار بين أوديب وتريسياس ، وحديث الجوقة الذي يليه . إذ يبدأ المشهد بعد أن يلتمس وفد مواطني طيبة من مليكهم أن يجد طريقة لرفع الوباء عن المدينة ، ثم يأتي كريون من دلفي ويذكر أن سبب البلاء هو عدم معاقبة قاتل لايوس ، فيعلن أوديب البحث عنه ، وفي هذه الأثناء يقرر بموافقة الجوقة المتحمسة أن يستدعي تريسياس العراف على أنه الشاهد الأول فيأتي تريسياس الضرير يقوده صبي .

في هذه النقطة من المسرحية يكون أوديب راجح الكفة : فهو البطل ، الملك ، العارف بحل أحجية أبي الهول . فيطلب بعبارات متبجحة ، من تريسياس أن يذكر اسم المجرم ، غير أن تريسياس يتجنب الإجابة فيهاجمه أوديب ويتهمه بأنه حرض المجرم على قتل الملك . وبذلك يتخلى أوديب عن هدفه الأول – إيجاد المجرم – ويتخذ لنفسه من تريسياس هدفاً . لكن تريسياس يبادله الإتهامات ويتحول المشهد إلى شجار عنيف . وبذلك تنحط المعركة من مستوى الحوار إلى دون مستوى العقل ، وتتعارض أهداف الخصمين تعارضاً تاماً . أما المشاهد فإنه يرى الخصمين وقد ابتعد احدهما عن الآخر وكأنه يبتعد عن شيء غير طبيعي . وفي نهاية الجولة يكون أوديب هو من تلقى الطعنة الأنفذ ، لأنه هبط من مكانته الرفيعة إلى درك اتهامه والشك به . وينتهي هذا الجزء من الشجار بتدخل الجوقة التي تدعو المتخاصمين إلى نبذ الخلاف والاتفاق على الهدف المشترك : اكتشاف الحقيقة وإرضاء الآلهة .

إن الشجار بين أوديب وتريسياس يظهر هدف الإيقاع المأساوي ، وهو يتحول إلى عاطفة . والجوقة تثير هذه العاطفة وتقدم معها فهماً جديداً للموضوع .

هذا الفهم الجديد هو احتمال أن يكون اوديب نفسه هو المجرم المطلوب . غير أن هذه الإشارات غامضة ، وربما كانت الرؤيا نفسها وهماً ، حلماً مزعجاً ، فالجوقة لم تصل إلى نهاية بحثها بعد . وهي لا تبلغ نهايته إلا حين يظهر أمامها أوديب بنفسه ، على أنه المجرم الذي لا شك في جرمه .

هذا هو الشكل الأول الذي قدم فيه الإيقاع المأساوي . غير أن هذا الشكل هو صورة مصغرة للمسرحية ككل ، أما الصورة العابرة الكريهة لأوديب كمجرم فإنها تظهر لدى إدراكنا النهائي . وهي النقطة التي تنتهي عندها المسرحية .

أوديب : شعائر دينية ومسرحية :

بيّنت مدرسة كامبردج للدراسات الإنسانية الكلاسيكية أن شكل المأساة اليونانية يتبع شكل طقس ديني قديم جداً، هو «عبادة الآلهة الفصلية» . وقد كان هذا أكثر الاكتشافات تأثيراً خلال القرون القديمة الماضية ، لأنه قدم لنا نظرات جديدة في مسرحية أوديب التي لا أظن أنها اكتشفت تماماً حتى الآن . فنحن نجد مفتاح تحويل سوفوكليس لهذه الأسطورة إلى مسرحية ، في هذه الشعائر القديمة ذات الشكل والمعنى المشابه - أي أنها هي الأخرى تتحرك ضمن ، «إيقاع مأساوي» .

ويثير الإخصائيون أسئلة لا تحصى عن حقيقة المسرحية وتفسيرها . ولعل أكثر الأسئلة إحراجاً هو التساؤل عن أسبقية كل من الأسطورة والمسرحية .

فهل الموكب القديم مجرد تشريع فرضته أسطورة اورعن الإله السنوى آتيس أو أدونيس ، أم أن «الملك - الصياد» الذي هو «بطل - ملك - أب - كاهن أعلى» قد تقاتل مع خصومه وذبح ثم بعث ثانية في فصل الربيع؟

ليس من الضروري ، في سبيل فهم شكل ومعنى (أوديب) أن نتعب في الإجابة ، على مثل هذه الأسئلة التي تبحث عن الحقيقة التاريخية . إن صورة أوديب نفسها تفي بملامح الضحية والملك المخلوع وصورة الرب .

إن الحالة التي تكون عليها «طيبة» في بداية المسرحية – من خطر محدق بها ، بمحاصيلها ، بقطعانها ، بعقم نسائها ، بأمراضها المهلكة ، بغضب آلهتها – شبيهة بالطقس الذي يأتي مع الشتاء ، وما يستدعيه من صراع وقلق وموت ثم بعث من جديد . وهذه النتيجة المأساوية هي جوهر المسرحية . ويكفي أن تعلم أن الأسطورة والشعائر قريبان بعضهما من بعض من حيث المنشأ : فهما تقليدان مباشران للتجربة الخالدة عند الجنس البشري ، غير أن المرء حين ينظر إلى أوديب كشعائر دينية فإنه سيفهمها بأساليب تختلف عن فهمه لها حين يفكر بها على أنها قصة حولت إلى مسرحية . وقد أوضح هاريسون إن مهرجان ديونيسوس يعتمد كلياً على مواكب الربيع السنوية ، بمافيها «شعائر المرور» و«الاحتفال بالبلوغ» وهي احتفالات سرية عن نمو الفرد وتطوره . وفي الوقت ذاته كانت الشعائر دعاء للمدينة باليمن ، اليمن الذي لا يقتصر على الازدهار المادي ، بل يشمل ايضاً النظام الطبيعي للأسرة والأجداد والأحفاد . ولا بد ان جمهور سوفوكليس كان مهيأ للتجاوب مع الشعائر ، وللإيمان بما يوشك أن يراه – من ابتهالات الجوقة مع رقصها وغنائها ، الحوار العقلي والصراع المخيف بين الممثلين ، الأنين ، البهجة ، ثم التأمل الذي تستدعيه الصورة المسرحية النهائية ، او ما نسميه «ظهور الحقيقة» – أقول إن الجمهور كان مهيئاً للإيمان بما يوشك أن يراه كتقليد ، وإظهار لسر الطبيعة البشرية والمصير الإنساني. وهذا السر كان يتعلق في وقت واحد بنمو الفرد وتقدمه ، وبالحياة القلقة للمدينة الإنسانية .

إن سوفوكليس قدم حياة أوديب الأسطوري بإيقاع مأساوي ، على صورة بحث سري عن الحياة . فقد أظهر أوديب وهو يبحث عن وجوده الحقيقي ، لكنه كان كذلك يبحث عن يمن المدينة وحين يتأمل المرء في شكل المسرحية بأكملها يقتنع بأنها تقدم ، بشكل مأساوي لكنه خالد وطبيعي ، بحث المدينة عن صلاحها ، بهذا التوسع في الحدث ، يصبح أوديب الممثل الأوحد والبطل الأول . هذا البحث المأساوي تجسده جميع الشخصيات بأساليبها المتعددة . ولكن مع تقدم الحدث ككل ، تلعب الجوقة دوراً يماثل في أهميته دور أوديب ، أو هو صورة عنه في الحقيقة . إن الجوقة تحفظ التوازن بين أوديب وخصومه ، وتلاحظ تقدم

صراعهم ، وتكرر الفكرة الأساسية ، وما يطرأ عليها من تنوعات جديدة بعد كل محاورة او شجار . وربما كانت الشعائر القديمة تتم على يدي الجوقة فقط دون تطورات فردية . والجوقة في أوديب ما زالت العنصر الذي يلقي معظم الضوء على الشكل الشعائري للمسرحية ككل . إن الجوقة تمثل وجهة نظر أهل «طيبة» وإيمانهم . ومهمتها أمام قصر أوديب ، تشبه مهمة جمهور سوفوكليس في المسرح : فهم يرقبون صراعاً مقدساً في قضية سياسية تشبه مهمة جمهور سوفوكليس في المسرح : فهم يرقبون صراعاً مقدساً في قضية سياسية خطيرة تستحوذ على اهتمامهم كله .

وعلى هذا فهم يمثلون جمهوراً ومواطنين بطريقة خاصة جداً - إنهم ليسوا حشداً غوغائياً يستجيب لشعور موقت ، وإنما هم ، بالأحرى أعضاء في جماعة تتمتع بوعي شديد : أي أنهم أقرب إلى (ضمير العرق) منهم إلى غوغاء متأثرين بوطأة عاطفة شديدة .

حين تدخل الجوقة بعد المقدمة ، فتطرح اسئلتها وابتهالاتها من أجل يمن المدينة المعرض للخطر ، فإن العناصر الأساسية كاملة في (التشخيص المأساوي) وهي عناصر مطلوبة لإظهار الشعائر الدينية ، وتمكّن للحدث الرئيسي بعد أن يبدأ . إن مهمة الجوقة أن تلاحظ مراحل هذا الحدث ، وأن تمثل ما يتعلق بالمعاناة والإدراك من الإيقاع المأساوي .

إن الممثل الأول وخصمه يقدمان «الهدف» الذي يبدأ معه توالي الحوادث المأساوية . وتفكر الجوقة ، ذات الشخصية الأقل من الكائن الفرد ، بالشجار وتلاحظ مراحله بتعليقاتها ، وتعاني النتائج ، وتنقل الإدراك الجديد في نهاية الصراع ، وبهذا الشكل تتوالى الصور في أناشيد الجوقة في المشهد الأول ، ونحن نتابع المطاردة ، في حين أن المجرم الفار قد بدأ يتشابه مع أوديب !! لكن هذا التصور ما زال مشوباً بالحب الإنساني الذي تكنه الجوقة لأوديب باعتباره بطلاً وليس ضحية لهدف جديد يبدأ في الوحدة التالية . إن عمل الجوقة غير محدد بالهدف الحاد العقلاني للمتخاصمين . وشكل الحدث بالنسبة للجوقة أقل حدة من حيث واقعيته ، وهو قريب الصلة بالمعرفة الشاملة بمشهد الحياة الإنسانية لأن عمل

الجوقة ليس عاطفياً . بل هو معاناة يدعمها إيمان القبيلة بالنظام الطبيعي للإنسان والآلهة . ولو أن أحداً فكّر بحركة المسرحية لوجد أن الإيقاع المأساوي يحلل العمل الإنساني خالاً إلى أشكال متوالية مثلما تحلل قطعة البلور حزمة الضوء البيضاء إلى أشعة ملونة . والجوقة دائماً تقدم وتمثل واحداً من هذه الأشعة الملونة . وفي اللحظات المتواترة حين يتلاشى الهدف. تحتل المسرح بعاطفتها المكونة للإيمان وتتحرك خلال أشكال من المعاناة متعاقبة منظمة ، حتى تصل إلى فهم جديد للوضع الراهن .

إن مسرحية (أوديب ملكاً) صورة متغيرة للحياة الإنسانية وأحداثها . وهي لا يمكن أن تتخذ شكلها هذا إلّاعلى ضوء المسرح المأساوي لمهرجانات ديونيسوس إن منظورات الأسطورة والشعائر والتقاليد ، وطريقة حياة المدينة «عادات الفكر والشعور» التي تؤلف الحكمة التقليدية - كانت كلها ضرورية لإظهار هذه المسرحية إلى عالم الوجود . كما ان في الشعائر صراعاً او نزالاً مقدساً بين الملك القديم أو الإله أو البطل وبين الشيء الجديد الذي يحدده الصراع في المسرحيات ، وتحدده أيضاً «لحظة الهدف» في الإيقاع المأساوي . ولا بد أن سوفوكليس قد شعر أن الإيقاع المأساوي للحدث ، الذي تبينه في الأسطورة ، والذي شعر به يترقرق خلال الأشكال الشعائرية ، والذي حققه في مسرحيته بطرق مختلفة ، كان - الإيقاع - أعمق صورة للحياة الإنسانية من اي بيان أو أي إدراك مفهوم عنها ، سواء أكان إدراكاً علمياً أو عقلياً أو لاهوتياً ، ومع ذلك فإنه يتضمن هذه الإدراكات كلها بقوة .

إن سوفوكليس قد أخذ الأسطورة والشعائر على أنها «خيال» وظل مع ذلك يقبل معانيها العميقة - الاستعارة والمجاز والمحاكاة - على أنها حقائق صلبة .

الملحمة والمسرحية[1]

جورج لوكاتش

المأساة والملاحم العظيمة - الملحمة والرواية - كلتاهما تقدمان العالم «الخارجي» الموضوعي ، ولا تقدمان حياة الإنسان الداخلية الا بمقدار ما تعلن مشاعره وأفكاره عن حالها في اعمال وأفعال في تفاعل منظور مع الحقيقة الخارجية الموضوعية . هذا هو الخط الفاصل بين المسرحية والملحمة من جهة ، والشعر الغنائي من جهة أخرى . أضف إلى ذلك أن الملاحم والمسرحيات كلتيهما تعطيان (صورة كلية) عن الحقيقة الموضوعية . وهذا ما يميزهما من حيث الشكل والمضمون على السواء عن أنواع الملحمة الأخرى التي غدت «الأقصوصة» على الخصوص من

---

(١) ألف لوكاتش كتابه «الرواية التاريخية» في عامي ١٩٣٦ - ١٩٣٧ . وصدرت الترجمة الانكليزية له في عام ١٩٦٢ .

يقع الكتاب في أربعة أجزاء . وعنوان الجزء الثاني «الرواية التاريخية والمسرحية التاريخية» والمقال التالي جزء من الفصل الأول في الجزء الثاني .

أهمها في التطور الحديث . وقد تميزت الملحمة والرواية عن كل التنوعات الصغرى الأخرى في الملحمة بهذه الفكرة عن الكلية : فليس الفرق كمياً في سعته ، بل نوعي في الأسلوب الفني والشكل الفني ، وهو فرق يشكل كل الدقائق المفردة في عمل فني ما .

ومهما يكن من أمر ، فالفرق الهام بين الشكل المسرحي والشكل الملحمي يجب أن يذكر هنا : لا يوجد سوى نوع واحد «شامل» في المسرح . ولا يوجد شكل مسرحي ينطبق على الأقصوصة وحدها والحكاية وحدها والقصة الشعرية التاريخية . . . الخ . إن مسرحيات الفصل الواحد التي كانت تظهر بين الحين والآخر والتي كان ينظر إليها على أنها نوع خاص في نهاية القرن التاسع عشر كان ينقصها العنصر الدرامي إلى حد كبير . ومنذ أن غدت المسرحية سرداً إنشائياً سائباً ، متفرقاً في حوار ، بقيت خطوة سهلة لتحويل «الأقصوصة» التي هي اقصر من المسرحية إلى مشهد يرافقه حوار . غير أن القضية الحاسمة ليست بالطبع قضية الشكل وحده ، تماماً كما ان الفرق بين الرواية والأقصوصة ليس فرقاً في الاتساع . إن المشاهد المسرحية القصيرة التي وضعها بوشكين هي - من زاوية التصوير المسرحي الواقعي - مسرحيات كاملة وتامة وليس لهذه المسرحيات أية علاقة بالحادثة المحدثة على شكل حوار بسبب إيجاز النص والتركيز الدرامي الشديد في المضمون والنظرة الشاملة .

أكد أرسطو على هذه الوشائج بين الملحمة والمسرحية في قوله «أن من يأخذ دور الحكم على محاسن المأساة ومثالبها لجدير بأن يكون الحكم في الأمور المتعلقة بالملحمة الشعرية» .

وسنقتصر هنا على البحث في دور المأساة لأسباب لا مجال لعرضها . إلا أن المأساة والملحمة الكبرى تدعيان كلتاهما أنهما تصوران شمول عملية الحياة . ومن الواضح في كلتا الحالتين أن هذا ليس إلا نتيجة البنية الفنية والتركيز الشكلي في التأمل الفني لأهم ملامح الحقيقة الواقعية الموضوعية ، لأن من الواضح أن الحقيقة الأولية ، اللانهائية ، المترامية لشمول الحياة لا يمكن أن يعاد انتاجها ذهنيا إلا في شكل نسبي .

وعلى كل حال ، تتطلب هذه النسبية شكلاً متفرداً من التأمل الفني في الحقيقة الواقعية . إذ لكي تصبح النسبية فناً ، يجب ألا تظهر مطلقاً بمظهر النسبية . إن التأمل الفكري الخالص في وقائع الحقيقة الموضوعية أو قوانينها قد يتقبل صراحة هذه النسبية وعليه في الحقيقة أن يتقبلها ، ويرجع السبب في ذلك إلى أنه إذا تظاهر أي شكل من أشكال المعرفة بأنه مطلق ـ متجاهلاً الميزة الديالكتيكية للنسبي المحض ، أي إعادة الإنتاج الناقصة للانهائية الحقيقة الموضوعية ـ فلا بد أنه يزيف ويشوه الصورة ، والمسألة تختلف تماماً في الفن . ومن الواضح أنه ما من شخصية أدبية تستطيع أن تضم الغنى الوفير واللانهائي في الملامح وردود الفعل بحيث يمكن أن توجد في الحياة ذاتها ، غير أن طبيعة الخلق الفني تكمن في قدرة هذه الصورة النسبية غير الكاملة على الظهور بمظهر الحياة نفسها ، بل في الحقيقة بشكل أكثر سمواً وكثافة وحياة من الحقيقة الموضوعية .

تتجلى هذه المفارقة العامة للفن في تلك الانواع التي يسوقها مضمونها وشكلها لتبدو بمظهر صور حية لشمولية الحياة . وهذا ما يتوجب على المأساة والملحمة العظمى أن تفعله . فهما تدينان بتأثيرهما العميق، بأهميتهما المركزية والمرحلية في كامل الحياة الثقافية للجنس البشري ، لقدرتهما على استثارة هذا الشعور في المتلقي . فإذا عجزنا عن القيام بذلك فقد اخفقنا تماماً . وليس ثمة مطابقة طبيعية لأية ظاهرة من ظواهر الحياة أو إتفاق شكلي كامل لأي بنية أو تأثير فردي ، يمكن لها أن تحل محل ذلك الشعور بشمول الحياة .

من الواضح أن هذه المسألة الملحة شكلية . لكن المظهر المطلق للصورة النسبية للحياة يجب أن يوضع على عاتق المضمون طبعاً ، وهذا يتطلب سيطرة فعلية على الارتباطات المعيارية الجوهرية والأكثر أهمية في الحياة ، والكامنة في مصير الأفراد والمجتمع . وقد اتضح على كل حال ان مجرد المعرفة بهذه الارتباطات الجوهرية لا يستطيع أن يفي بالغرض . فهذه الملامح الجوهرية للحياة وقوانينها ذات الأهمية العامة يجب أن تظهر في مفاجأة جديدة وكأنها ملامح فردية فريدة وروابط إنسانية معينة ومواقف محددة . وأن رسالة الشكل الفني هي أن يعيد فردية ما هو عام في الإنسان ومصيره .

المشكلة الخاصة بالشكل في الملاحم العظمى والمآسي هي أن تعطي هذه المفاجأة الحدسية ضمن شمولية الحياة ، وأن تستحضر بالعزائم والرقى عالماً وهمياً يقتصر - حتى في أوسع الملاحم - على عدد محدد جداً من الناس والمصائر البشرية بغية إثارة المشاعر بشمول الحياة .

النظريات الجمالية التي نشأت بعد ١٨٤٨ أخفقت في تفهم مشكلات الشكل بهذا المعنى الواسع . فهي حين لا تنكر بشكل عدمي ونسبي كل تمييز بين الأشكال تصنف هذه الأشكال بطريقة خارجية شكلية طبقاً لعلاماتها الفارقة السطحية .

وعلينا أن نرجع إلى النظريات الألمانية الكلاسية في علم الجمال لنجد هذه المسائل وقد عولجت في صميم جوهرها ، مع أن عصر التنوير قد ارتاد بالطبع العديد من هذه المسائل المفردة الهامة .

أعمق تعريف وأهمه للفرق بين الشمول في الملحمة والشمول في المسرحية ، يجب أن يوجد في استاطيقا هيغل . يبسط هيغل كأول مطلب لعالم الملحمة (شمول الموضوعات) التي أبدعت (من أجل ربط العمل الخاص بأساسه المادي الحيوي) . ويشدد هيغل عن حق ، على أن هذا لا يعني وجود عالم موضوعي مستقل بذاته . فإذا صنع الشاعر الملحمي مثل هذا العالم خسر كل قيمة شعرية . إذ أن الأشياء في الشعر هامة وممتعة وجذابة حين تكون فقط أغراضاً للفعالية الإنسانية كأنها نواقل للصلات بين الأفراد ومصيرهم الإنساني . وليست الأشياء في الملحمة خلفية تزينية أو أدوات آلية لتوجيه العمل ، ليس لها أهمية في ذاتها . والعمل الملحمي الذي يكتفي بتقديم الحياة الداخلية للإنسان دون تفاعل حي مع الموضوعات التي تشكل محيطه الاجتماعي والتاريخي ، لا بد أن ينحل في فراغ فني دون قوام أو إطار .

يكمن صدق تعريف هيغل وعمقه في الالحاح على التفاعل ، في حقيقة ان «شمول الموضوعات» التي يقدمها الشاعر الملحمي هو شمول مرحلة من التقدم التاريخي في المجتمع البشري ، وفي حقيقة أن المجتمع البشري ربما لا يمكن تقديمه في كليته ما لم تقدم أيضاً الأسس التي تكتنفه ، وعالم الأشياء المحيطة به التي تشكل موضوع فاعليته .

ولهذا لا تغدو الأشياء أكثر أهمية ودلالة لأنها فقط تعتمد على الناس وتتعلق بهم دائماً ، بل لهذا السبب تتطلب استقلالها الفني كموضوعات للتقديم . والمطالبة «بشمول الموضوعات» في الملحمة ، هي في جوهرها مطالبة بصورة فنية للمجتمع الإنساني الذي ينتج ويعيد انتاج ذاته بالطريقة ذاتها التي تتم بها عملية الحياة كل يوم .

تصبو المسرحية أيضاً إلى استيعاب شامل لعملية الحياة . ويتركز هذا الشمول في كل الأحوال حول مركز ثابت ، حول صدام مسرحي ، ولنقل أنه صورة فنية لتلك التطلعات الإنسانية التي تشارك في هـذا الصدام المركزي ، أثناء صراعها المتبادل . يقول هيغل :

« . . . لهذا السبب يعتمد العمل المسرحي في جوهره على الأعمال المتصادمة ولا تتمكن الوحدة الحقيقية من حيازة أساس لها إلا في الحركة الشاملة . إن الصدام بحسب الظروف الخاصة والشخصيات والأهداف مهما كانت - يجب أن ينقلب بحيث يتطابق تماماً مع هذه الأهداف والشخصيات لكي يبطل تناقضها . بعدئذ ، يجب أن يكون الحل كالعمل نفسه ، ذاتياًوموضوعياً في وقت واحد» .

بذلك يوازن هيغل «شمول الحركة» في المسرحية «بشمول الموضوعات» في الملحمة . فما يعني ذلك بالنسبة للشكلين الملحمي والمسرحي ؟ لنحاول توضيح هذا الفارق بمثل تاريخي شهير . لقد أبدع شكسبير في «الملك لير» أعظم المآسي وأكثرها إثارة في موضوع انهيار الأسرة . ولا يخرج القارىء من هذا العمل بدون إحساس بالشمول المحيط به من كل مكان . ولكن بأية وسائل تحقق هذا الانطباع بالشمول ؟ يصور شكسبير مقابل «لير» وبناته ، غلوستر وأبناءه ليظهر الميول والحركات الخلقية الإنسانية العظيمة والنموذجية ، التي تنبجس من انهيار الأسرة الاقطاعية واشكاليتها ، بشكل مبالغ في التصعيد . هذه الحركات النموذجية المسرفة في مبالغتها تشكل نهجا مغلقاً تماماً ، تشكل المجادلات التي تستنفد كل الاتجاهات الإنسانية الممكنة نحو الصدام . فمن المستحيل أن تضيف صلة جديدة إلى هذا النهج ، أو محاولة جديدة للحركة ، بدون أن تقع في لغو خلقي ونفسي . هذا الغنى النفسي في الشخصيات المتصارعة وقد تحلقت للصدام ، وهذا الشمول

المحيط الذي تعكس به الشخصيات كل إمكانيات هذا الصدام ، بعد ان تشكى كل من الآخر ، ينتج «شمول الحركة» في المسرحية .

أي شيء لا تضمه المسرحية ؟ نحن نفتقد هنا حياة البيئة المحيطة بالأبوين والأطفال ، الأساس المادي للأسرة ، نشؤها وانحطاطها الخ . . . والمرء لا يحتاج إلا لأن يقارن هذه المسرحية بالصور العائلية العظيمة التي تعرض «إشكالية» الأسرة بطريقة ملحمية ، مثل «أسرة بود نبروك» لتوماس‌مان و«بيت أ'رومازوف» لغوركي . فأي غنى واتساع نجده هنا في عرض الظروف الواقعية لحياة الأسرة ، وأي تعميم هناك لصفات الإنسان الخلقية المحضة ، والإرادات التي يمكن استدعاؤها لتصطدم !! في الحقيقة لا بد أن نعجب أشد الإعجاب بفن شكسبير الخارق في التعميم المسرحي لأنه جسد الجيل القديم في الأسرة من خلال ليروغلوستر فقط ، ولو أنه قدم لير أوغلوستر أو كليها ومعه زوجته - وهذا ما كان سيضطر إليه كاتب الملحمة بكل تأكيد - فإما أن عليه أن يضعف التركيز حول الصدام (أذا كان الصراع مع الأطفال قد ولد صراعاً بين الآباء) أو أن الزوجة ستكون تحصيل حاصل في المسرحية ، إذ أن بالامكان استخدامها فقط كظل متقلص لزوجها ، فمن ميزات الجو الملطف للتعميم المسرحي أن هذه المأساة تؤثر في المشاهد كمشهد متحرك ، وإن مسألة غياب الزوجتين - مثلاً - لا تخطر على بال . على حين أنه في عمل ملحمي مماثل ، لا بد أن يبدو موقف من هذا النوع مع مصيرين مماثلين موقفاً مدبراً ولسوف يحتاج إلى مناقشة خاصة ، إذا كانت مناقضته واردة أصلاً . ومن الطبيعي أنه يمكن توسيع التحليل حتى يشمل تصوير أدق التفاصيل لكن ما يهمنا في هذا المجال هو أن نبرز التضاد في خطوطه العامة . بتركيز انعكاس الحياة على الصدام العظيم ، بتجميع كل مظاهر الحياة ، حول هذا الصدام والسماح لها بأن تبرز نفسها كلما تعلق الأمر بالصدام فقط ، تبسط المسرحية وتعمم مواقف البشر ا لممكنة من مشكلات حياتهم . وقد تم رد التصوير إلى التمثيل النموذجي لاكثر مواقف البشر أهمية وتمييزاً ، إلى مالا غنى عنه في التشغيل الديناميكي للصدام ، إلى تلك «الحركات » الاجتماعية والانسانية والخلقية في البشر ، والتي بسببها يظهر الصدام والتي يحلها الصدام . إن كل

شخصية ، وكل سمة من السمات النفسية للشخصية تتجاوز الضرورة الجدلية لهذا الترابط ، والضرورة الجدلية لديناميكية الصدام لا بد أن تكون سطحية ، من وجهة نظر مسرحية ، ومن هنا كان هيغل على حق في أن يصف كل مؤلف يحل نفسه بهذه الطريقة بأنه «شامل الحركة» .

أما مدى غنى هذه النموذجية واتساعها فيعتمد على طور التقدم التاريخي الذي تنتمي إليه المسرحية ، ومع هذا الطور هناك فردية الكاتب .

أكثر الأشياء أهمية على الاطلاق الديالكتيك الموضوعي الداخلي للصراع ذاته الذي يعين حدود «شمولية الحركة» بشكل مستقل عن وعي الكاتب المسرحي . لنأخذ على سبيل المثال مسرحية أنتيغونا لسوفوكليس .

قضى كريون ألا يدفن بولينيكوس . في هذا الموقف المعطى يتطلب الصراع المسرحي طرفين ، وطرفين فقط ، هما شقيقتا بولينيكوس . ولو أن انتيغونا الشقيقة الوحيدة لأعطت مقاومتها البطولية للمرسوم الملكي انطباعا بأن رد فعلها اجتماعي متوسط وبديهي . فشخصية أختها ايسمين حيوية لإبراز أن عمل أنتيغونا بطولي فعلاً وأن تعبيرها البديهي الذي صدر في مرحلة خلقية مبكرة قد تلاشى ، وإن لم يعد في الظروف الراهنة رد فعل تلقائياً أو بديهياً : إن إيسمين تشجب منع كريون مثلما تشجبه أنتيغون ، لكنها تطلب من اختها البطلة ، أنتيغون ، ان تخضع لقوة السلطة باعتبارها الطرف الأضعف . وأعتقد أن من الواضح أن مأساة انتيغون بدون إيسمين لن تكون مقنعة ، وأنها لن تكون بدونها صورة للشمول التاريخي – الاجتماعي ، مثلما أن وجود أخت ثالثة لهما ليس له أي معنى .

لهذا كان ليسينغ على حق ، في مناظرته ضد «المأساة الكلاسية» حين أكد أن مبادىء ، «شكسبير في التأليف المسرحي هي في أساسها المبادىء اليونانية ذاتها . والفرق بين الإثنين فرق تاريخي . إن بنية الصدام في الحقيقة الواقعية نفسها تتضاعف وتتشابك نتيجة لتزايد الصلات الإنسانية ذات الموضوعية المتزايدة والتعقيد الاجتماعي – التاريخي . وما تأليف المسرحية الشكسبيرية إلا انعكاس صادق عظيم لهذه الحالة الجديدة التي دخلت فيها الحقيقة الواقعية ، مثلما كانت مآسي أسخيلوس وسوفوكليس تتلاءم مع أبسط الأمور في أثينا القديمة . يدل هذا

التغير التاريخي على شيء جديد نوعياً لدى شكسبير يتعلق بالبنية المسرحية . طبيعي أن هذه الجدة ليست مجرد زيادة خارجية بسيطة في غنى العالم المصور . بل على العكس لقد ابتكر شكسبير منهجاً جديداً وأصيلاً للحركات الاجتماعية والانسانية كما أنه نموذجي ومتنوع ولو انه رد هذا التنوع إلى ما هو ضروري بصورة نموذجية . وبالضبط ، لأن الطبيعة الداخلية لمسرح شكسبير تقوم على نفس المبادىء الإغريقية كان الشكل المسرحي لديه بالضرورة مختلفاً تمام الاختلاف .

إن صحة تحليل ليسينغ وعمقه يظهر ان نفسيهما بشكل أكثر ملاءمة حين نورد أمثلة سلبية . ثمة رأي مجحف واسع الانتشار بأن التركيز الخارجي على الفعل ، وتقليص عدد الشخصيات إلى اقل ما يمكن . . الخ يمثل نزعة مسرحية خالصة ، في حين أن التغيير المتعدد والملون للمشاهد ، وكثرة عدد الشخصيات لا يمثل نزعة ملحمية في الدراما . هذا المفهوم سطحي وخاطىء معاً . إذ أن الشخصية في المسرحية ، تعتمد في كونها مسرحية أو روائية على طريقة حل مشكلة «شمول الحركة» وليس على علامات فارقة شكلية فقط .

لنأخذ طريقة التأليف في «المأساة الكلاسية» فهي تحاول أن تتحقق من الوحدة الشهيرة للزمان والمكان . ويتناقص عدد الشخصيات إلى أقل ما يمكن . غير أن في هذا الحد الأدنى شخصيات سطحية تماماً من الوجهة المسرحية ، وبخاصة «أمين السر» الفضاح . إن الفيري الداعية إلى هذا النوع من التأليف ، لم يقتصر على نقد الدور غير المسرحي لهاته الشخصيات نقداً نظرياً ، بل حذفها عملياً من مسرحياته ، فماذا كانت النتيجة؟ ربما لم يكن بين ابطال الفيري «أمناء للسر» لكن بينهم حواراً غير مسرحي شديد الطول . إن نقد الفيري يعرض جانباً مسرحياً زائفاً من «المأساة الكلاسية» ويضع في مكانه حشواً بعيداً عن المسرح بعداً ظاهراً .

الخطأ في التأليف على هذا الأساس من المشكلة بأكملها هو أن هؤلاء الكتاب يجعلون الصدام مجرداً بطريقة آلية ووحشية (يحدث هذا بطرق مختلفة ، لأسباب تاريخية وفردية مختلفة ، ولدى مؤلفين مختلفين يمثلون هذه النزعة) . ينتج عن ذلك خسارة الديناميكية الحية «لشمول الحركة» ولو أعملنا الفكر مرة أخرى

بشكسبير لوجدنا أن «أكثر أبطاله عزلة» لا يعيشون وحدهم . ومع ذلك فلم يكن هو راشيو أمين سر هاملت بل كان قوة دافعة مستقلة وضرورية للفعل الشامل . وبدون نظام التعارض بين هاملت وهوراشيو ، وفورتنبراس وليرتس لن يكون هذا الصدام المحدد ممكناً في هذه المأساة . وبالطريقة ذاتها كان لمركوتيو وبنفوليو وظائف ضرورية ومستقلة في مسرحية «روميو وجولييت» .

قد تظهر المسرحية الطبيعية على أنها مثل مضاد . فالشخصيات ، وقد وضعت وضعاً دراماياً إلى حد ما ، (كما في مسرحية «النساج» لهوبتمان) يبدو معظمها ضرورياً ، يمثل اجزاء حية من الشمولية العينية المحددة لفتنة النساج . ونجد مقابل ذلك أن معظم المسرحيات الطبيعية تضم دائماً عدداً من الشخصيات التي لا تصلح إلا لتوضيح البيئة الاجتماعية أمام المشاهد ، ويشمل ذلك حتى المسرحيات التي تتعمد تقليل عدد الشخصيات وتركيز حبكاتها من الناحيتين الزمانية والمكانية . إن كل شخصية من هذه الشخصيات وكل مشهد لها تحول المسرحية إلى رواية ، لأنها تعبر عن عنصر «شمول الموضوعات» وهو عنصر غريب بطبيعته عن غاية المسرحية .

يبدو هذا التبسيط كأنه يبعد المسرحية عن الحياة . كما أن هذه المسافة الواضحة بينهما أفسحت المجال لظهور نظريات متعددة زائفة حول المسرحية : كانت النظريات المتعددة في الماضي تبرر «المأساة الكلاسية» وفي أيامنا تبرر النظريات» عرفاً» معينا في الشكل المسرحي ، أو «الاستقلال الذاتي» للمسرح . الخ . وليست النظريات الأخيرة اكثر من ردود فعل عن الفشل الضروري للمذهب الطبيعي في المسرحية ، لكنها بعد أن وضعت نفسها في أقصى الطرف المقابل ، تتحرك ضمن الدائرة الكاذبة المفرغة ذاتها للمذهب الطبيعي نفسه .

على كل حال ، من واجب المرء أن يرى «مسافة» الدراما هذه كإحدى وقائع الحياة ، كانعكاس فني وتأمل بالسؤال : كيف تكون الحياة ذاتها بصورة موضوعية في لحظات معينة وكيف «تظهر بالضرورة» طبقاً لذلك؟

من المقبول به عموماً أن الموضوع الرئيسي للمسرحية هو صدام القوى الاجتماعية في أشد نقاطها تطرفاً وحدة . ولا حاجة بنا إلى إدراك خاص لنرى

الصلة بين الصدام الاجتماعي في شكله المتطرف من ناحية والتحول الاجتماعي ، أي الثورة ، من جهة أخرى.إن كل نظرية عن المأساوي أصيلة وعميقة ، تلح على أن من أبرز صفات الصدام ضرورة أن يأخذ كل طرف من الأطراف المتصارعة زمام المبادرة من ناحية ، كما تلح من ناحية اخرى على أن يسوى الصدام بالقوة والعنف. فإذا عن للمرء أن يترجم هذه المتطلبات الشكلية للصدام المأساوي إلى لغة الحياة فبامكانه أن يرى فيها أكثر السمات المعممة رفعة للتحول الثوري في الحياة ذاتها ، بعد أن أرجعت إلى الشكل المجرد للحركة .

ومن المؤكد أنه ليس من باب الصدفة المحضة أن تتلاءم الفترات العظمى لفن المأساة مع التغيرات التاريخية العالمية العظمى في المجتمع الانساني . وقد رأى هيغل - ولو بصورة صوفية غامضة - في صراع انتيغونا سوفو كليس اصطدام القوى الاجتماعية الذي أدى على صعيد الواقع إلى دمار الأشكال البدائية للمجتمع وظهور دول المدن اليونانية . ومع أن تحليل باخونين لأورستيا أسخيلوس يشدد على الاتجاهات الصوفية أكثر من هيغل ، فإنه يصوغ هذا الصراع الاجتماعي صياغة أكثر تحديداً ، أي على أنه صدام مأساوي بين نظام الأمومة الآفل والنظام الاجتماعي الأبوي الجديد . إن تحليل انغلز العميق الصارم لهذه المسألة في كتابه «أصل الأسرة» يوقف نظرية باخونين الصوفية المثالية على قدميها عن طريق المذهب المادي. فهو يثبت بالحجة والبرهان النظري والتاريخي ضرورة القرن بين نشوء المأساة اليونانية وهذا التحول التاريخي العالمي في تاريخ الجنس البشري .

يتشابه هذا الوضع مع الازدهار الثاني للمأساة خلال عصر النهضة ففي هذا العصر قدم الصراع التاريخي العالمي بين الإقطاعية المحتضرة وآلام المخاض للمجتمع الطبقي - قدم الشروط المسبقة لبعث الدراما في مادتها وشكلها . وقد بين ماركس هذا القرار بشكل واضح تماماً فيما يتعلق بمسرحية عصر النهضة . كما أنه ذكر في كتابات متعددة الضرورة الاجتماعية لظهور الفترات المأساوية وختامها . ولهذا أبرز ماركس في كتابه «مساهمة في نقد فلسفة الحق عند هيغل» (١٨٤٤) عنصر الضرورة والإحساس العميق بالتلاؤم الذي يظهر من هذه الضرورة وسط

الأقسام المحتضرة في المجتمع – أبرز ذلك على أنه شرط مسبق للمأساة : «طالما أن النظام القديم ، باعتباره النظام العالمي القائم ، يناضل ضد عالم على وشك الولادة ، فثمة من جانبه خطأ تاريخي عالمي ، ليس شخصياً وهذا هو السبب في أن سقوطه مأساوي»

في هذا المقال من مقالات ماركس في شبابه ، كما كتب فيما بعد في «الثامن عشر من برومير» يقدم ماركس تحليلاً ثاقباً للسبب الذي تغدو من أجله صدامات تاريخية معينة مواد للملهاة . ومن الأمور التي تعد غاية في الامتاع والأهمية لنظرية المسرحية أن النتيجة الموضوعية للتقدم التاريخي الذي بحث فيه ماركس ، كانت على الدوام تتألف من الضرورة المأساوية لاقدام أحد أطراف الصراع على العمل – ويكون العمل من جانب خصوم التقدم الانساني .

وعلى كل حال فسيكون من ضيق الأفق أن نقصر وقائع الحياة التي تستسر تحت الشكل المسرحي – بطريقة صارمة آلية على الثورات التاريخية الكبرى وحدها فسوف يجر هذا إلى عزلة فكرية للثورة عن الاتجاهات العامة والدائمة للحياة الاجتماعية ، وستقلب مرة أخرى ظاهرة الثورة إلى «كارثة طبيعية» ، ومن ناحية أخرى يجب على المرء أن يلاحظ قبل كل شيء أن هذه الصدامات الاجتماعية التي تحمل في ثناياها بذور الثورة لم تؤد كلها في الواقع إلى ثورات تاريخية. وقد أشار ماركس ولينين مراراً وتكراراً إلى وجود اوضاع لم تؤد إلى انفجار ثوري مع أنها ثورية من الناحية الموضوعية ، لأن تطور العامل الذاتي لم يكن كافياً ، والمثل على ذلك مرحلة ما بعد ١٨٥٠ في المانيا .

الشعر بوصفه اتحاداً بين الصنعة والرؤيا

ويليام ويمسات
وكلينيث بروكس

لئن كانت نظرية النماذج البدئية الأسطورية تمثل إحدى اللحظات الختامية في تاريخ النقد الأدبي في الغرب ، فإننا نجد إحدى بداياته الشكلية البعيدة في محاورات أفلاطون حيث أجبر المحاور الساخر استاذاً ساذجاً منشداً للشعر وراوية له ، على إقرار مؤذ حول نوع العلم أو الحكمة التي يستطيع أن يدعيها لنفسه هو أو سيده الشاعر . وقد بينت زبدة الاستقصاء أن الشاعر والراوية «لا يعلمان» شيئاً عن الموضوع إطلاقاً ، بمقدار ما هما شاعر وراوية فقط . فقد كان الوحي الرباني غير العقلاني يلقنهما الكلام المدهش ؛ وكانا يخرجان عن عقليهما بفعل قوة تهبط رأساً على الشاعر ثم تمر منه الى الراوية ومستمعيه بنوع من القوة المغناطيسية .

كانت محاورة «أيون» تمهيداً أولياً بسيطاً لهجمات أكثر إحكاماً قام بها أفلاطون على قوة الشعر الإيهامية والإنفعالية ، في «الجمهورية» ومحاورة «فيدروس» والمحاورات الناضجة الأخرى . وقد رد أرسطوطاليس في كتابه «الشعريات» (Poetics) بأن تشغيل الانفعالات المؤلمة أمر مفيد ، ويتم التطهير بواسطة المعالجة

المثلية (homeopathy)[1] ، أما بالنسبة للاستبعاد الخداع الذي يستبعد به الشعر الكليات فإن القصة المأساوية أو الملحمية هي بالفعل نوع من الابتكار الأخلاقي الذي هو أكثر من حوليات التاريخ غير المبتكرة اقتراباً من قول شيء خطير وفلسفي وكلي عن البشر المكافحين . وثمة تلميحات عن مزيج من الطيبة والخطأ لدى ذلك البطل وفي اختباره لنتائج مروعة . في حين أن القصيدة الهزلية أكثر تجريداً أو أقل اسطورية ، كما أن الأخطاء المرتكبة فيها أقل إيلاماً وترويعاً . يضع أرسطو في (البلاغة) بعض الملاحظات عن الحيل اللفظية وطرق الكلام المجازية الرفيعة ، وكذلك عن شخصية المتكلم وانفعالات جمهوره . تلك هي الأبعاد الحتمية للكلام ، ويمكن للحكيم أن يستعملها بحكمة ، ومن الخير للخطيب أن يتبصر في استعمالها المعاكس .

بعد مئات عدة من السنين نجد في روما الأوغسطية الشاعر الغنائي المصقول والمترسل هوراس ما يزال يتحدث ـ بحسب التصنيفات الموروثة من المشائين ـ عن الشعر المسرحي والملحمي وينوه عرضاً بالمحكمة السقراطية بوصفها مصدراً وافياً من مصادر المضمون الشعري . وقد بدا له من المهم ـ أو أنه تحدث وكأن الأمر يبدو مهماً ـ أن يعترف ببعض الأنماط المحددة من الشعر ، في وزنها ومضمونها وقواعد اللياقة فيها . وقد قال : إن من المهم استعمال الكلمات استعمالاً صحيحاً ، يضاف إلى ذلك مقدار كبير من العناية والمهارة في نظمها جنباً إلى جنب . وعلى الرغم من أن النص الرسمي في كتاب «فن الشعر» لهوراس يتحدث عن المأساة والملهاة (وهما النوعان اللذان يتوجب على الناشيء أن يتمرن عليهما) فقد كان هوراس نفسه محدثاً وهجاء وشاعراً مترسلاً ـ فقد قدم ملاحظاته الذكية من خلال هذا التركيز على الشعر بوصفه نوعاً من التدريب الماهر المهذب على الحديث . ولكن بعد أقل من قرن نجد في روما أديباً يونانياً غفلا كتب «في السامي» فكان ضد هوراس مباشرة . «في السامي» احتفال بالنشوة والإلهام ، فهو

---

(١) (معالجة الداء بإعطاء المصاب جرعات صغيرة من دواء لو أعطي لشخص سليم لأحدث مثل أعراضه) ، (المورد) .

يؤكد بكل حماسة وجد الرأي الذي أورده أفلاطون في «أيون» بشيء من الاستخفاف . فقد كان الجانب التثقيفي للخطابة والبلاغة محترماً جداً في روما القرن الأول بحيث أن أطروحة لونجينوس لم يكن في وسعها إلا أن تستغرق في معالجة تعقيدات الصنعة وأساليب القول الشعري وأشكال الأطناب . غير أن لهجة لونجينوس الهدارة الخاصة تنصب على روح الشاعر العظيمة الملتهبة ، وومضات الوحي ولمعاته ، واندفاع كلامه العظيم المهمل ، وضخامة الموضوعات التي تلهمه ، ونشوة جمهوره المستجيب .

لم تكن تلك اللهجة غريبة على الرومان فقد ظهرت بينهم الأفلاطونية الجديدة بعد قرنين على يدي أفلوطين الميتافيزيقي وصاحب الرؤى . الفرق بينهما هو أن لونجينوس يعتمد على التماع الوحي والاستنارة شبه الإلهية ، أما أفلوطين المنهجي المتأمل والميتافيزيقي المتعمق فإنه يتمم الالتماعة بفلسفة شاملة عن العقل الإلهي والحياة الالهية اللذين يشعان ويحلان في كل الكون وفي كل أرواح الناس وعقولهم . الفنان هو المثل الخاص عن ذلك العقل ، فهو يعطينا بفضل لمسة رفيعة من الألوهية أسطع وأحسن صورة لزيوس . إن التركيب الطموح لمقدمات أفلوطين تؤدي إلى تأكيدات هامة ، وبخاصة حول جمال النور وبساطته ، وعن رفعة حاسة البصر التي تلتقي بالنور وتقدره ، وعن تشابه واتحاد العضو العارف والذات مع الموضوع . المقدمات ذاتها تؤدي إلى مشكلات صعبة كمشكلة الشكل المزدوج (صورة فوق صورة) في الحجر المنقوش ، والصراع بين مبدأ الوحدة الإلهي وبين مبدأ الجمال الرواقي في التعقيد الذي يتضمنه التماثل . وقد تابعه القديس أوغسطين بتأكيداته الهندسية والعددية على الوحدة والإنسجام ، كما تابع القديس الاكويني تشديد أفلوطين على النظام والإشعاع وعلى تماثل الذات والموضوع بموجب طبيعتهما .

ساعد الاستمرار الطويل للعصور الوسطى المسيحية على الاعتراف بفلسفة وحدة الفكر والوجود والجمال وتطويرها دون انحراف ، مع تشديد على التناغم العددي ، وعلم الفلك والموسيقى ، بحسب مبدأ الإشعاع المرئي في علم الكون ، وعلى أوسع وأدق تفصيل في رمزية كتاب الله العليم ، الكون . وهكذا

يرتبط أحد فروع الأفلاطونية ، ويساعد على تطوير قراءة الشعر القديمة والمجازية ، وهي القراءة التي طبقت على تفسيرات الكتاب المقدس المسيحية والعبرية . وقد أطالت العصور الوسطى وعصر النهضة أمد القراءة الرمزية ـ ولو بمعنى بعيد عن المعنى «الابداعي» الذي فهمت به «الرمزية» في أيام قريبة من أيامنا . وأخيراً فإن العصور الوسطى كانت فترة الشعر البلاغي ـ الشعر الجديد في القرن الثالث عشر ـ وهو يعني الوصايا الهلينية عن كيفية استعمال التشابيه والاستعارات كلها ، ومناسبات استعمالها .

ـ ٢ ـ

لم يكن أرسطو معروفاً خلال تلك الحقبة كسلطة أدبية ، ولم تقم سلطة لغيره . ولكن بدأ في القرن السادس عشر التعامل مع «شعريات» أرسطو (وربما كان ذلك مباشرة لأول مرة ، وقد نظروا اليه نظرتهم الى نظام ميت مليء بملاحظات ملغزة) ، ومع هوراس أيضاً ، بعد أن «صهر» مع أرسطو في شرعة جديدة متكاملة . ولكن في أثناء ذلك نشأ الأدب المحلي من دانتي إلى أريوسطو ، وكان على المحكمين النظريين أن يعالجوه ويعالجوا مشكلات الوزن والأسلوب في الكتابة العامية ، والتقليد الساخر والرومانس الجوال ضمن الشكل الملحمي . وقد نشأ موضوع الحب البطولي عند تاسو ، والقصائد الرعوية التي ابتدعها غواريني . ومن ثم جاءت سلسلة الاتهامات والدفوع الملهمة . وهكذا تم اكتساب الحريات الرومانتية ، ولكن الأساتذة الكلاسيين كانوا منافحين أقوياء أيضاً ـ وقد بزغت من سكاليجر الى كاستلفترو ، لأسباب مختلفة الوحدات المسرحية الأرسطية المتعددة للفعل والزمان والمكان ، وقد قدر لها أن تصبح لدى المسرحيين الفرنسيين في القرن التالي ولدى درايدن سوابق وتحديات ذات معنى عظيم . إبان أواخر القرن السادس عشر في إيطاليا ظهرت مسألة مستويات الرمزية بأشكال أبسط نوعاً من التي ظهرت بها في القرون الوسطى ، وظهرت في ذلك الوقت أيضاً القضية العظمى التي تضمنتها المناقشات الكلاسية بأجمعها من أفلاطون وأرسطو

وما بعدهما ، فيما إذا كان الشعر صورة حرفية أو واقعية ، أم أنه يمتلك رخصة من نوع ما لكي يكون خيالياً أو «توهمياً» . وقد نوقش كثيراً أيضاً مفهوم «إما المتعة وإما التعليم» ـ وجميع ما يتعلق بأهداف المتعة والتعليم ، ويشمل ذلك فرنسا القرن السابع عشر في عهد مبكر يعود على الأقل إلى الأب دوبيناك في كتابه «ممارسة المسرح» (١٥٩٧) ، حيث تم استنباط فكرة أن الشعر وجد ليسر «من خلال» التعليم ـ وهي ارهاص متشنج قليلاً بالفكرة المتأخرة الشهيرة القائلة بأن القيم الجمالية غاية نوعية تطلب لذاتها . والسير فيليب سدني هو الأديب الانكليزي الذي أعطانا أفضل تلخيص لهذه الأفكار الاوربية ، وبخاصة الفكرة التعليمية والخلقية . إن جملته عن الشاعر الذي «يحوم في فلك بداهته» ، واجتهاده بأن «الشاعر لا يؤكد شيئاً لذلك لا يكذب» هما تصريحان ألمعيان عن الحرية والقدرة الشعريتين . ويمكن أن يقف إلى جانب هذين التصريحين فقرة باكون عن أن العلم يثني العقل ويوجهه نحو الحقيقة الواقعية ، أما الشعر «فيخضع مظاهر الأشياء لرغبات العقل» .

في جيل اليعقوبيين ظهر بن جونسن بهجائه الكلاسي ومذهبه التعليمي المتطرف العنيف ، ويحمل مذهبه نسخة قاسية بشكل مدهش عن فكرة أرسطو بأن الهزلي شكل من أشكال القبيح . كما أن جونسون زودنا ببيان حي ونثر انكليزي خصب طليق عن أن العقل الكلاسي قل أن ظن إن اظهار الفكرة إلى حيز الواقع يفسدها .

أما درايدن فأطول النقاد الانكليز عمراً وأكثرهم إنتاجاً وأهم ناقد عاش في القرن السابع عشر . وقد مر بأطوار متعددة ، فكان المنظّر المسرحي الإنكليزي ضد الضوابط الفرنسية ، وكاتب مسرحيات بطولية ، وكان متحدثاً وشاعر بلاط ، وناقداً لشكسبير ، وهجاء رقيقاً للبلادة ، وكان مترجماً للروائع الكلاسية ، كما ترجم تشوسر وقدره . أظهر لنا درايدن معنى التحول التدريجي في مناقشات الكلاسية الجديدة فيما يتعلق بوحدات المسرح الثلاث وبالقافية في الشعر المسرحي (وهي مسائل التكثيف والتحقيق الواقعي التي تمت مناقشتها تحت قناع مسائل الإقناع والتصديق) كما ناقش مسألة موافقة الكلام لمقتضى الحال ، ومسائل

الواقعي والمعجز والبطولي ، وما يتعلق بموضوعات مختلفة مثل «العدالة الشعرية» وجدية أهداف الضحك ، والمنافسة بين القدماء والمحدثين ، وإمكانية ومعنى كل من الترجمة والمحاكاة . كانت البؤرة البطولية ، (بوصفها بؤرة نظرية فعلاً) حلقة وصل بين الأفكار الأرسطية عن البطل والتصورات المتضخمة عن العظمة والإلهام . وقد جاء بعث فكرة هوارس في دماثة البلاط بشكل هاديء وجاف ، متوافقاً مع المفهوم البطولي ، ليخلف البداهة «الميتافيزيقية» (وهي شيء لا تحفل به النظرية المعاصرة) ، وهذه ضرب من الشعر يطيل التلبث في منطقة الشعر التي يدخل إليها .

شاهد القرن السابع عشر نهاية الثقافة البلاغية المنتمية إلى الخطيب شيشرون والقرون الوسطى وأوائل عصر النهضة ؛ وكان قرن انحطاط مكانة الكلمات وغوامض المذهب السمعي ، وارتفاع مكانة الرؤية والرسوم البيانية التخطيطية لمصلحة الروح العلمية التبسيطية والتصنيفية . وقد رأينا تنوعات معنى كلمة «بداهة» Wit ـ الاستهجان التدريجي للمعنى الميتافيزيقي والخيالي (المعنى الذي قد يستعمل لوصف شعر دن ، هربرت ، ميلتون ، أو شكسبير) ثم تطور مفهوم جديد للبداهة الحق على أن يكون حكمها تلاؤم التفكير والتعبير ـ إلى أن تركز النقد في مصطلح جديد شديد الغموض . يستعمل مصطلح «البداهة» الآن بشيء من الشك إذا نظر إليه بمعناه الشعري القديم كما استعمله لوك أو أديسون ، أو أنه يطبق بمعناه الجديد على الشعر الدارج بطريقة ملتوية ، كما يستعمله اليوم أفضل الشعراء الإنكليز .

وفي تلك الأزمة ، أزمة اكتمال تحلل الحساسية ، وتوجه المذهب العقلي الديكارتي والنيوتوني في غزوات لاحدود لها من حيث الوضوح ، إلى جانب استغراق الفنون اللفظية في الصنعة وتزويق الكلام في معان ضائعة ـ في أثناء ذلك ارتفع صوت جديد يتكلم عن المتع السمعية والبصرية (متع المخيلة) ، ومتع اللمس ، المتع الجمالية ، متع المناظر الفسيحة ، وعن قران الفنون المفترض في الأغنية والأوبرا . كما توالى أيضاً بوضوح أكثر الحديث عن الشعور ، والشعور الرقيق ، وعن متع الشعور المؤلم . كما بزغ الكلي الأفلاطوني لدى صموئيل جنسون والسير

جو شوا رينولدز بصورة السامي في اللونجينية الجديدة . ورغماً عن الحديث الكثير والضليع عن الضوابط والأنواع ، فإن حلة جنسون الكلاسية البالية تمزقت أمام رياح الانفعال . غير أن السوابق الكلاسية كانت على الدوام ماثلة في الأذهان : بخصوص الإنفعالي ، وبخصوص النشوة عند لونجينوس والصور الوجدانية للتطهير عند أرسطو . وكذلك بخصوص جلال الظواهر الطبيعية المخيفة والمهددة ، وعلامات التعبيرات الإنفعالية ، وجمالية الإحساس وجمالية الإنفعال حين يمتزجان معاً بشكل شامل . تطلعت الحركة الجديدة ، مدعومة بمصادر قديمة ، نحو المستقبل وظلت «حديثة» لمدة قرنين تاليين . أضف إلى ذلك المبدأ الشامل الخفي في «الترابط» . وقد كان ذلك أول خطوة نحو القطيعة مع أنماط التشويق والقيم التقليدية القديمة . ولكن مع المرحلة التالية (التي تمت مع الولع الجديد بالخصوصية وتفاصيل الطبيعة التصويرية) غدت تلك الخطوة مبدأ لقوة وضعية خلاقة حارة ـ مبدأ التوافق التخيلي .

- ٣ -

تلبث في انكلترا نوع معين من الكلاسية تحت اسم «أسلوب القول الشعري» وممارسته . وهو نوع غريب من الزخرفة والصقل قوضه وردزورث في المرحلة الأولى من اتجاهاته البدائية والتبسيطية . بعد ذلك غدا الطريق خالياً في وجه وردزورث وكولريدج للانطلاق من «الترابط» بأبسط أطواره الميكانيكية عند هارتلي إلى تصور أكثر حرارة وليونة حققاه عن طريق الوضع المجيد (والعابر) للمخيلة ، وذلك بأن ابتعدا عنه مسافة قليلة وأظهرا في قصائدهما ما يمكن أن يعنيه اكتمال مذهبهما . وقد زاد كولريدج مذهبه مناعة بأن جلب إليه تعمق الميتافيزيقا الألمانية وامتلاءها ـ نظرية المعرفة في تحديد «الذات» و«الموضوع» ، أو إعادة التوافق المتخيل بين هذين الضدين ومعهما إعادة التوافق بين الفن والطبيعة ، العاطفة والفكر ، الكلي والخصوصي ، وتوابعهما الأخرى . إن وردزورث وكولريدج أظهرا بصورة مرتبة مدى سعة الحركة الرومانتية الألمانية وتنوعها ، في

الإنتاج الشعري والنظري لكل من غوته وشلينغ وفيخته . فقد تعاون هؤلاء أجمعون على صنع تاريخ الشعر الحديث بأكمله والجماليات كلها في الغرب .

كانت النظرية الرومانتية في الواقع دعوة طموحاً ، غامضة ومزدوجة في وقت واحد ـ دعوة للحرية الشعرية وللمسؤولية الشعرية . وبذلك كانت نقطة الاوج التي انحدرت منها خطوط متضادة في النظرية الشعرية ووصلت من خلال القرن التاسع عشر إلى أيامنا هذه . احدى هذه النظريات انحدرت من كانت في نظرته إلى التنزه والشكلية والجمال ، ومرت عبر علم الجمال الاكاديمي الفرنسي وبعده إلى أوائل النظريات الشعرية الرمزية والبرناسية ، فنتج عنها ما صرنا ندعوه مؤخراً «مذهب الفن للفن» ، وهو ما احتفل به في نهاية القرن الماضي على أنه تلقائية الطاقة الشعرية واستقلالها الذاتي . أما على مستوى الجماليات واللسانيات العامة فقد كانت فلسفة بنديتو كروتشه التعبير المنهجي النهم عن هذه النظرة . وبدون ابتعاد كبير عن مذهب الفن للفن كما نرغب أحياناً في أن نظن ، بل كان في بعض الأحيان جزءاً منها ، شيء أكثر مهارة من الناحية التقنية وأكثر امتاعاً لنا ، الشيء الذي خرج من «المخيلة» والرمز الرومانتيين ، فغدا : «الرمزية» . تبدو الرومانتية وكأنها لم تأت مباشرة عن الفلاسفة الألمان بقدر ما جاءت عن طريق كولريدج وبو ، وهايني وبودلير ، الى فترة ما لارميه وأتباع فاغنر . نجد في الرمزية «موسيقى للأفكار» أكثر دقة من نظرية الكلاسية الجديدة في تصورها لرسم العواطف ـ كما انها كانت شبه رد فعل روحي ضد فلسفة العلم .

غير أن نوعي النظرية هذين ، الفن الصافي والرمزية ، كانا في نزاع مع ثلاثة أنواع أخرى طورت المنحى المضاد للارث الرومانتي ـ ولا نعني إرث التلقائية بل الطاقة الخلقية والاجتماعية والمسؤولية التطورية . فصار لدينا ثلاث صور من المذهب التعليمي :

الأول ، وهو الأبكر والأكثر نزوعاً رومانتياً ـ وهو مذهب يمكن أن نسميه المذهب الحماسي ، البطولي التنبؤي كما ظهر مثلاً في «دفاع عن الشعر» لشلي ، وفي «البطولة وعبادة الأبطال» لكارليل .

والمذهب الثاني هو المذهب الإنساني الكلاسي ، وهو أقرب ما يكون ملاءمة للاهتمامات الأدبية ، ويتصف بالصلابة والترفع ، وينحدر من أصل ألماني وفرنسي . وقد عبر عنه أتم تعبير بالانكليزية الناقد ماثيو أرنولد .

أما المذهب الثالث الذي يدين بالكثير للديالكتيك الهيغلي ، والذي ينتشر ببطء ، ولكنه أكثر حداثة وأكثر تصمياً ، فهو نتاج التقاء أفكار فرنسية ـ روسية تحت عناوين عن الواقعي والطبيعي والاجتماعي أو السوسيولوجي . وهذا المذهب الأخير أكثر المذاهب نزوعاً إلى التعليمية وأكثرها نزوعاً الى التطور على الاطلاق . إن تولستوي أعظم أديب فنان وهب نفسه لنظرية من هذا النوع . حين يعالج تولستوي ما هو حقيقي صادق في الأدب ، وما هو عقيم ، متخم ، لذائذي ، ارستقراطي ، يهاجم بشره ، وربما كان علينا أن نأخذه في حسابنا بطريقة لسنا مضطرين إلى تطبيقها على معالجة زولا للرواية بوصفها تجريباً في المعمل العلمي الاجتماعي .

إذا ألقينا نظرة على المشهد النقدي وبخاصة في أمريكا خلال العقود الأولى من قرننا هذا ، رأينا ركاماً من حطام حوادث القرن التاسع عشر التي كنا نتقصى آثارها : فهناك من جهة نهاية مذهب الفن للفن وتراثه البراق المجلوب ، والنزعة الشمولية لكتاب مجلة ميركوري «Mercury» ومجموعة مجلة سمارت «Smart» . ومن جهة أخرى استمرار النزعة الإنسانية «الأرنولدية» من خلال التأثير الطويل لارفينغ بابيت وب . إ . مور ، ونهايتها التقريبية عن طريق المختارات التي ألفت معها وضدها في (١٩٣٠) . كما وجد أيضاً تراث قوي للواقعية الاجتماعية اتخذ أسماء المذهب الطبيعي ، ومسؤوليات الروائي ، والإسم القبيح «الفضاحون» ، ثم مجيء عصر «أمريكا النزيهة» ، وهو مزيج من الدخان والفولاذ وشمس الغرب الأمريكي المحرقة . ثم جاءت بعد ذلك أقسى اللهجات التعليمية على الإطلاق في النقد الماركسي في الثلاثينات ـ وقد ظلت في حالة فوران حتى اتضح للأدباء المرتبطين بالمذهب الماركسي أن هذا النوع من النقد لا يجد مجالاً له في أمريكا .

أحد التوترات الجديدة التي نشأت في النقد الأدبي في القرن العشرين يمكن تلخيصها تلخيصاً مبسترا تحت اسم «المذهب النفسي» . فنجد من جهة ،

أوضحها النوع الفرويدي ، وقد جاء على شكل بواعث جديدة تستنتج من اللا شعور عند دراسة الروايات والقصائد ، والسير الأدبية التي تعاد كتابتها على شكل حالات تاريخية وتجارب (تبحث عن الحوافز المأساوية والهزلية في علم نفس الأعماق وعلم الإنسان ، وتعود من خلال فرويد إلى نيتشه في نظرته إلى الشعر البطولي وحالة الهدوء ، وإلى هيغل في نظرته إلى الصراع ذي الجوهر الأخلاقي) . ومن جهة أخرى نجد نوعاً أهدأ من السابق في المذهب التأثري ، في التعادل ، في الإنسجام الجميل بين الدوافع ، وقد حسن هذا المذهب ريتشاردز وزملاؤه في العشرينات . وهو يعود إلى مذهب اللذة الأنيق والمنقح عند سانتيانا ، وقبله إلى المذهب التأثري المقترن بالأخلاق النفعية في القرن التاسع عشر . وتبين مقالتا جون ستيوارت ميل عن الشعر كيف تمكن إرث القرن الثامن عشر من الدخول إلى النقد الأدبي . وقد ردد ميل أصداء الطريقة التي اتبعها كولريدج ورد زورث .

غير أن المناقشة الأدبية في القرن التاسع عشر بجملتها وتفصيلها لا تشبه مناقشة القرن الثامن عشر ، من حيث أنها لم تشتهر بأي مذهب تأثري منهجي . وحين عادت إلى الظهور هذه الدعوة الجمالية والرومانتية مع ريتشاردز في العشرينات كان لديها الكثير مما تقوله عن أولية الدوافع وتعادلها ، وكان هذا شاهداً جديداً على شيء يشبه الاعتزال أو التنزه في الآثار الكلاسية . وقد شاع مذهب ريتشاردز الجمالي بعد أن حلى نفسه بالحلية العصرية التي هي التحليل اللفظي ، أو صار على الأقل بالإمكان تحويله لخدمة أهداف المناقشة الأدبية المعرفية .

ارتبط ريتشاردز بالكلاسية الجديدة فيما كان يمثلها في الحقبة ذاتها فقرات واضحة من صور باوند وايليوت . احتذت كلاسية القرن العشرين الجديدة مواقف فيلسوف الحدس الذي يؤمن بالمذهب الكلاسي ت . إي . هولم ، ومن البيانات النحوية لدى غورمونت ، ومن كامل المد لدى الرمزية الفرنسية والشعريات الساخرة (وكان لدى باوند ما يدعى «المذهب الصوري» وعناية بشيء يفترض انه احترام للكتابة الصينية التصويرية . غير أن هذا ليس شديد الأهمية) . إن اللاشخصية والمهارة ، والموضوعية ، وصلابة النوع وصفاءه ، واتحاد الانفعال بالموضوع اللفظي ، وضابط الاشتمال وإعادة التوافق ومن بعده الاعتماد المتبادل

الوثيق على المسرحية والسخرية والاستعارة ، أو ما يعادل هذه العناصر الأربعة ـ مثل هذه الفكر صنعت نسق الكلاسية الجديدة كما شق طريقه الى النقد العملي حوالي ١٩٣٥ أو ١٩٤٠ . ومهما قصر هذا النسق في إقناع المؤرخين الرجعيين أو توضيح ما تعنيه قصيدة من هذا أو ذاك ، فإن مجيء هذا النوع من النقد يعني بالفعل تقنية جديدة واهتماماً موضوعياً في الشعر .

- ٤ -

شاهدت السنوات الخمس عشرة الماضية على الجبهة النقدية ادعاءات عريضة متعددة ، جديدة أو متجددة ، تشق طريقها قدماً . فأكثر الادعاءات الجديدة أكاديمية ، وأكثرها حرفية واستاذية ، هو النوع الجديد من الدراسات الجامعية التي تسعى إلى أن تستبدل القصيدة لا بالكاتب ، كما في الأطوار الرومانتية الأولى للمذهب التاريخي ، وإنما تستبدله ، بالضبط والعمد ، بالجمهور الذي كتب له الشاعر القصيدة ، بقدر ما يمكن اثبات ذلك بمعنى من المعاني . فإذا عدنا إلى القرن الثامن عشر حيث نجد البداية الأولى الواضحة للمنهج التاريخي الحديث في وثائق مثل «ملاحظات على قصيدة الملكة السماوية» أو حتى «مقدمة عن شكسبير» لصموئيل جونسون ، فإننا نلحظ أن عاطفتهم نحو الأدب الغوطي أو الإليزابثي تتراوح نوعاً ما بين الدعوة إلى التساهل مع الكتاب الأقدمين ، بالرغم من العصور البربرية التي كتبوا فيها ، والدعوة إلى تقدير فرص الإلهام التي أتاحتها تلك العصور بالذات . غير أن المفهوم الحاكم في ذلك الزمن كان «العبقرية» الشخصية . أعني أن النقد كان إلى جانب شكسبير رغماً عن نقائصه . في القرن التاسع عشر وجدت القومية ، الأدب الشعبي ، الحتمية الثقافية ، العرق والبيئة واللحظة في «تاريخ» تين . غير أن الدراسات الأدبية ظلت تميل إلى أن تضع مثل تلك الاهتمامات وراء الكاتب بشكل واضح . أي أن تلك العناصر هامة لأنها ترينا عقل الكاتب ، وما يجعله يكتب بالطريقة التي كتب بها . إن احتراف سانت بوف للاهتمام الشديد بطفولة الكاتب وأخوته وأخواته وأبويه وأجداده ، مثل

متطرف ومع ذلك نموذجي عن مثل هذا التعمق في النقد . وعلى الرغم من الاستثناء الذي يمثله كتاب كورثروب «تاريخ الشعر الإنكليزي» في تكثيفه الثقافي ، يصح بصورة عامة القول بأن البحث الأدبي الأمريكي والانكليزي (مقتفياً أثر الأساليب الجيدة في أوروبا) استمر حتى السنوات الأخيرة على متابعة الكاتب ، بتاريخه العام ، الداخلي والخارجي ، ومحيطه . ولم يكن الأمر يتطلب سوى حرف المرآة قليلاً لينقلب المحيط الى جمهور الكاتب . ويستقطب الجمهور بطبيعة الحال كل الانتباه . ومن الواضح أن الجمهور تسمية للتركيز على البؤرة الواقعية ـ الاجتماعية . غير أن حرف تشديد القيم في البحث الاكاديمي (التشديد على كل من قيمة الشعر ذاته وقيمة البحث في تاريخ الشعر) كان خطوة أخرى لما تأت بعد ، وكانت خطوة متأخرة بشكل طبيعي . ظل الهدف العادي للبحث الاكاديمي حتى وقت متأخر أن يكون قادراً على أن يعلن : «وهكذا أثبتنا ما كان يحاول الكاتب أن يقول» أو «وهكذا أثبتنا معرفته وصحة أقواله» أو «وهكذا أثبتنا اخلاصه» أو «وهكذا أثبتنا عمق مشاعره» . أما النهج الجديد ، وهو أصعب وأشمل ، ولما يتقدم بعد إلا قليلاً بحيث يتكون له مستقبل واسع خطر ، فيبدو أنه يروق له أن يكون هدف إعلانه : «وهكذا أثبتنا أن قصيدة الكاتب كانت موجهة إلى الجمهور في أيامه ، أو إلى الجمهور الحقيقي ، أو إلى الجمهور الذي يهم» . وهكذا «فقد كان يعرف ما يصنع وبذلك كان مؤلفاً جيداً» . وفي هذه الأيام تتزايد في المجلات والكتب التي تصدر عن المطابع الجامعية العناوين التي تشير إلى «جمهور شكسبير» ، «النهج الاجتماعي للهاة عصر عودة الملكية» ، «الفردوس المفقود والقارىء في القرن السابع عشر» ، «الجمهور المسرحي في أيام غاريك» ، كما تشير العناوين إلى نشوء الجمهور القارىء ، وإلى عدد الناس في العصر الفيكتوري ممن اشتروا «تاريخ انكلترا» لماكولي أو «مود» لتنيسون .

وليس من الصعب أن نستشف تعاطفاً بين النوع الجديد من النزعة التاريخية التي تحولت الى الجمهور والنزعة النقدية الثانية المتأخرة ، وهي الاهتمام السيء الذي تطور في نفوس بعض النقاد بالتحليل اللفظي . ولم يقتصر التعبير عن ذلك بالشك المباشر في التحليل أو بالدعوة إلى مزيد من القراءة «المنفتحة» للنصوص ،

وإنما ظهرت جزئياً أيضاً في شكل تصريحات عن الحاجة إلى إنصاف كامل البنيات الضافية للقصص والمسرحيات ، وما فيها من حوافز وعقد وأفعال وإيقاعات مأساوية ، ورمزيتها الأكثر عمقاً واتساعاً وضخامة ، ومعانيها الأكبر ـ بالاختصار ، كل جوانبها وأجزائها المفترض أنها أجسم وأهم من أن تخترقها تقنيات التحليل اللفظي ونقده . ولهذا النوع من التفكير عرض ملخص ومؤثر وضعه منذ ما يقرب من مائة عام خلت ماثيو أرنولد في مقدمته لقصائده عام (١٨٥٣) حيث ندم من العطالة ، أو من الفعل المحدود بشكل قاتل ، في قصيدته «أمباد وقليس» ، واتجه إلى الأفعال الخطيرة الجليلة في المآسي الاغريقية ، ورأى أن شكسبير يتمتع بالقوة البلاغية التي جعلت تأثيره سيئاً على الشعراء الرومانتيين ، وبخاصة كيتس (كان كيتس شديد الاهتمام بالكلمات والصور) . كان أرنولد يعطي نكهة ألمانية خلقية وبعد الرومانتية لحجة كلاسية قديمة ـ ترددت مثلاً في ريمر ، مع أصداء من درايدن ، وفي جيلدون ـ بأن شكسبير كان معاباً ولا يجوز تقليده في أمور العقدة ، وأن على الناقد أن يعني نفسه بالعقدة ، وبالقصيدة بأكملها ، وبالتصميم الأكبر ، وألا يقتصر على النقد التافه للكلمات والأجزاء المتقطعة . وهي فكرة سمعناها أيضاً من لسينغ الكلاسي ، الذي كانت أفكاره عن المسرحية تتوازى مع تصوراته المستمدة من لوك وديكارت بأن ألوان الرسم غير واقعية ولذلك فهي أدنى من واقعية كتلة التمثال وشكله . كانت أفكار أرنولد جزءاً من طموحه الإنساني وبرنامجه الخلقي للأدب . كان هذا ، كما قلنا ، فرعاً من المذهب التعليمي بعد الرومانتية . ونشأ فيما بعد نقد جديد يهتم بالنثر القصصي ، ولا نعني نقد زولا ، بل نقد فلوبير وجيمس وفورد ، ولم يكن هذا شديد البعد عن روح الشعريات الرمزية . ولا يلوح أن هنري جيمس كان خائفاً من أن يقع في شرك الكلمات أو أن تذهب جهوده هباء على النسيج اللفظي أو على سطح الأشياء . فإن ألقت امرأة يدها على الطاولة ونظرت اليه بطريقة معينة ، فإن ذلك في نظر جيمس أو إحدى شخصياته ، حادث . والحادث متشابك مع كل حادث آخر في العالم (حاول الفنان أن يستحضر دائرة من نوع ما حوله ، أو يتظاهر

بذلك) . ونحن لا نجد لدى هؤلاء المنظرين العظام للنثر التخييلي شكا في التلبث عند تفصيلات الاداة .

لكننا نجده فعلاً مرة أخرى في فترة متأخرة جداً ، وهذا الشك ليس قائماً فقط في تدعيم نوع معين من الأرسطالية الأكاديمية الجديدة وإنما في معسكرات أخرى أكثر حداثة تتخذ مقياسها الأصول الاسطورية والشعائرية . هنا ، الإستعارة فعل ، وفعل كبير . إذ للمرة الأولى منذ درايدن ولابوسو يفترض بأن جوهر الأدب على جانب من الضخامة والصلابة بحيث يظن المرء أنه يمكن تحويل جوهره من لغة إلى أخرى . إن إيقاع الفكرة المأساوية هو الشيء الضخم ـ بما فيه من خروج للبحث ، ومجابهة وانفعال ، واكتشاف أو تثقيف . وقد رأينا أن الكتاب الذي يعطي هذه النظرية صياغتها المقنعة المضبوطة هو «فكرة المسرح»[1] لفرنسيس فرغسون . ولدينا هنا بين الاتجاهات النقدية الأخيرة أكثرها مهابة . ومن المؤكد أن أكثر الرموز تضخماً وضبابية وتهديداً للنقد في السنوات الخمس عشرة الأخيرة هو مبدأ النقد بالأسطورة والأصول الشعائرية .

صحيح أن هذا المذهب الاسطوري الجديد ليس مقترناً على الدوام بانعدام الثقة في التمحيص البلاغي . فالتعبير والرمزية يمكن أن يتحالفا بسرعة مع الاسطورة والشعائر . لأن الأربعة كلها نظريات في المخيلة المبدعة ، في قانون الروح البشرية بوصفها الوهية أو مشاركة في الألوهية . يشترك هردر وشلينغ وكاسيرر مع ليفي بريل وفريزر وعلماء الانسان الكلاسيين في كامبريدج على علمانية الروح بموجب فلسفة الشكل الرمزي . أهم الكتب الأخيرة في المنهج الأسطوري كتاب «النافورة الملتهبة» لفيليب ويلرايت ، وفيه تلخيص بديع للصلة بين علم الدلالات الخاصة من جهة ومن جهة أخرى علم الإنسان الشعائري مفسراً في الرؤية المعتمة لعلم نفس الأعماق . يقرر علم الدلالات الفرق بين «اللغة المختزلة» اختزالاً علمياً و«اللغة المتعددة الإشارات» ، لغة العمق ـ عبر المنطق ، اللغة المألوفة في الشعر والأسطورة والدين والميتافيزيقا . يبحث علم الإنسان في وراثة

(١) عن الكتاب المذكور ترجمنا مقالة فرغسون عن مسرحية أوديب الملك لسوفوكليس .

الرموز «المغروسة فيما قبل الشعور» ، رموز «الدهليز أو المدخل» ، نظرة الإنسان البدائي إلى العالم ، موت ونشور الإله الزراعي . (عظة النار لبوذا ، اورست اسخيلوس ، الرباعيات الأربع لإيليوت ، أمثلة متدرجة للإيضاح) . أما بالنسبة للكاتب الذي يتوق بشدة إلى شعريات البنية الإجمالية فإن كتاب ويلرايت يشبه أن يكون مأتماً محزناً للعقدة الخيالية والمضمونية .

غير أن الأسطورة والشعائر ، كما قلنا ، نماذج من الفعل والفعل الواسع . بهذه الطريقة تستطيع أن ترتبط بسهولة بالشعريات غير اللفظية . ويشمل هذان الجانبان تشديداً على ما هو مهم في الشعر بطريقة شعبية واسعة ، وما يستطيع أن يمنحه دعاوى تعليميةومكانة دينية واجتماعية. إن المصادقة على صحة الفلسفة الأسطورية الجديدة يظن أنها تكمن في اللا شعور العرقي البدائي . وبذلك تبتعد عن الرجوع الخطر إلى الموضوعية ، وإن كانت تغرق في الخزان الواسع للا شعور العرقي السابق على المنطق من أجل أساس باطني للكلية . وقد نشأت الأساطير في مرحلة الرؤيا الكارثية والتنبؤية . ونجد مع الإغريق والهندوس (ومنهما استمد فريدريك شليغل وحيه ذات مرة) ميلتون وبليك وملفيل وبيتس واليوت وجويس ، وربما فولكنر . الاتجاهات الرئيسية الثلاثة في النقد المتأخر ـ ما بيناه من توجه نحو الأسطورة ـ تشترك في انتماء أفقي أو شعبي (خلافاً للانتماء العمودي والارستقراطي للنزعة الشكلية في الكلاسية الجديدة . وقد أظهرت الاتجاهات الثلاثة كلها الى درجة ما الاهتمام التعليمي المهيأ في تراث الواقعية الاجتماعية خلال القرن التاسع عشر . وعلى الرغم من أن علم الاجتماع قد نشأ في القرن التاسع عشر . فقد كانت النظرية الأدبية والمذهب الإنساني في الانكليزية والفرنسية بطولية وفردية وإيحائية ، خلال ذلك القرن . وكما نعرف جميعاً فإن قرننا الحالي هو قرن الإنسان العادي . تتصور الاتجاهات الأدبية المذكورة الإنسان من النخبة أو العامة ، على أنه متعدد الطويات ، يفكر ويستجيب على دفعات . إن راوية أفلاطون يوميء إيماءة قوية حول شفاء آلافه الباكين .

- ٥ -

ما هي المكانة الفعلية ، المكانة الصحيحة لراوية أفلاطون وللشاعر الذي يمثله الراوية الملهم ؟ بعد أرسطو وعبر العصور القديمة - في التقليد الرواقي والهوراسي ، وفي تقليد أيزوقراط وشيشرون المتتبع للحكمة في فصاحة الخطابة ، في المراحل الانفعالية والسرية للأفلاطونية الجديدة ، حازت القوة الشعرية على مكانة رفيعة ، ولنقل إنها حازت على درجة وافية ومكانة ملائمة . أما في العصور الوسطى فقد مر الشعر بانخفاض في مكانته النظرية لأسباب لاهوتية ولتعاظم الأهداف العلمية الضمنية في الجهود السكولائية . لقد كان عصر النهضة بالتحديد بعثاً للدعاوى الأدبية الكلاسية في المذهب الإنساني ، ولو أن هذه الدعاوى اشتبكت بالتعاليم المستمدة من سلطة الكتابات القديمة ومن الديالكتيك المتولد من الممارسة الأدبية في روح «الرومانس» البازغة . إن أفول عصر النهضة في حقبة الكلاسية الجديدة للأدب وفي القرون الأولى للعلم الحديث أدى إلى هبوط مكانة القوة اللفظية بالمقارنة إلى ما ظنه أفلاطون مكانة مرغوبة ، على الأقل في لحظات من «الجمهورية» و«أيون» . إن اليقظة الثانية للقوة الشعرية أو انتعاشها الرومانتي على أيدي الألمان استند بأكمله إلى التراث الكلاسي ، وإن كان بطريقة جديدة ، انفعالياً ، ذاتياً ، ترابطياً ، تخيلياً ، إبداعياً ، ومدعياً لنوع جديد من السلطة . فمنذ أيام المغالاة في صبغ كل شيء بالصبغة الرومانتية ، استوعبت النظرية الأدبية كامل حلقة الادعاءات الممكنة للشعر : تلقائية مختلف المذاهب التعبيرية ، الفن للفن ، كما أن بدائل السيرة والمحيط غدت ممكنة بفضل تحسين المناهج التاريخية ، الجوانب التطورية والحتمية من النظرية الاجتماعية ، مختلف المذاهب التعليمية في القرن التاسع عشر ، وكذلك عودة النماذج البدئية الأسطورية الى الظهور في القرن العشرين .

نستطيع دراسة تاريخ تغير الآراء ، كما يذهب اليوت في تاريخه المختصر للنقد الانكليزي دون أن نتوصل إلى النتيجة الحمقاء بأن ليس لنا أن نقول سوى أن الآراء قد تغيرت . ومؤلفا الدراسة لم يضعا هذا التاريخ المختصر للآراء الأدبية لو لم يريا فيه نموذجاً لجهد يسعى على الأقل إلى غاية معينة .

إن أكثر اللحظات صعوبة ، وأكثر إلحاحاً تحت مختلف الأشكال ، في تاريخ النظرية الأدبية وجدليتها هي تلك التي تمس القيم والانفعالات ـ أو ما يحب البشر ويكرهون ، وتجربتهم لهذا الحب والكره . وقد اتجهت أكثر الميول ثباتاً في التاريخ النقدي المعاصر ـ موازية ومظللة لمجرى الميتافيزيقا وعلم النفس المعاصرين ـ باتجاه إرجاع القيم الى الذاتية ، أي باتجاه المذهب القائل بأن ما يحبه الناس ويكرهونه مسألة تعود بالضبط والتحديد إلى تجربتهم عينها في الحب والكره . وقد يكون من الصعب ، بل من المستحيل ، على ناقد الأدب أو مؤرخ النقد الأدبي أن يضع في حدود مصطلحه ولياقته عرضاً وافياً للميتافيزيقا الصعبة التي تخلق مشكلة القيم . ومع ذلك فالمنظر الأدبي مضطر ولو إلى إلمام متواضع بمعرفة صلة أفكاره بتلك المشكلة .

إن التنوع العظيم في تذواق الناس للذة وفي استجاباتهم الانفعالية للتجربة ، بل إن اختلاف ذوق الفرد من آن لآن وفي هذا الظرف أو ذاك ، قد يلقي في بعض الأحيان ظلاً بارداً على ترجيحاتنا بخصوص القيم . هذه الوقائع أمور لا يستطيع منظر الشعر أن يماحك فيها . فهو لا يستطيع أن يصححها أو ينقحها أو يعيد إليها توازنها بإحصائيات جديدة . كل ما يستطيع أن يكون له منظور أعمق أو أتفه في فهم مثل هذه الوقائع . وفي إمكان الإحساس بالترتيب ، بالتسلسل ، بالوحدة في عالم تجربتنا ـ إحساس بالهدف ، إن كان لنا أن نفوه بالكلمة ـ أن يفعل شيئاً لطرد الوهم البارد من الطبقة المحايدة ، الطبقة الغائمة وراء الخير والشر .

لنقل بادىء ذي بدء إن وضع الشخص وهو يواجه عالم القيم محرج للغاية . فهو لا يواجه نموذجاً أو درجة لشيء يؤلف قيمة موضوعية معزولة وخارجية ، وإنما أغراضاً متعددة ذات أنوع من صلات متعددة بنفسه . ففي كل موقف قيمي جانب موضوعي وجانب ذاتي ـ غير أن الترجيح يقع مرة على هذا الجانب وأخرى على ذاك ، وبدرجات متعددة من الثقل . فقد يلحق الأذى انساناً بسبب سكين أو ناد ، فيشعر بالأذى والضرر واقعين على جزء منه ـ وليسا صفة للمدية أو النادي ، الكيان الخارجي المؤذي . وقد يذوق ملحاً أو سكراً ، فطعم ما يحب أو يكره وحدة

خفية لذلك الكيان النوعي الجديد على فمه وعلى ما ذاقه ربما قبلا . وبعد ذلك ، يأتي المستوى الثالث ، فيرى أحمر أو أزرق ، ومهما كانت النظرية التي تحدثه عن علاقة الضوء بعينيه (مهما كانت نظرية الرؤية حساسة) فإنه يجرب صفة الحب والكره على أنها صفة خارج نفسه . (تلك على الأقل «ظاهرية» الحادثة) . ثم ينظر إلى مشهد طبيعي ، إن تعقيد النمط البصري والمعاني التي لا بد أن تتعلق به ، تضع موقع القيمة خارجاً بشكل أكيد وبصري مجسم . (أن يلمس المرء قدمه ، أن يلمس المرء صحنه ، أن يلمس المرء خياله) ثلاث درجات من المدلولات لكلمة «لمس» تلخص سلسلة القيم التي خططناها آنفاً . أخيراً ، لنفرض أن رجلاً ما شاهد جريمة أو سمع عنها (سكيناً مغروسة في رجل آخر) ؛ إن القيمة المتضمنة هنا تبين نوعاً أشد تميزاً ورفعة من حيث الجزم الخارجي والموضوعية ـ هذا النوع يدخل في حيز الأخلاق . ومع ذلك فهذه القيمة راسخة في الألم والهلاك النازل بذات أخرى . فالقول بأن القيمة نسبية أمام الذات هو غير القول بأن القيمة نسبية بمعنى أن رأي أي شخص فيها قد يصح كأي رأي لأي شخص آخر . أو أن القول بأن القيمة ليست موضوعية ، أو ليست موضوعية بصورة بسيطة صافية ، هو غير القول أنها ليست «كلية» ، أو ليست صحيحة بالنسبة لكل الذوات . ولعل في وسعنا أن نستحضر مصطلحاً مثل «الجوانية» لنصف الترجيح الذي يقع على بعض الكليات . فمن الصحيح مثلاً أن أية ذات بشرية مهما كانت ستعاني من آلام وأذى من جروح السكين ـ ولو أن ذلك لا يكفي لتأسيس خاصية شر كامنة في المدية ذاتها .

ولكن ، لنعد هنا ، بشيء من التشبث ، إلى حقيقة أن المناقشة الراهنة ليست معنية مباشرة بالمدى والأشخاص ، أو باللذات الحسية والقيم الخلقية ، وإنما بالشعر ومن ثم بالكلمات . وحقيقة أن الشعر يؤلف من الكلمات تجعل مشكلة القيمة التي نخططها أكثر تعقيداً أمام منظّر الشعر ، وربما تخلق مسافة معينة تبعده عن مشكلة القيمة الأساسية . إذ أن الكلمات تدخل نوعاً خاصاً من الذات «المقومة» ، الذات التي لا تستجيب فقط للقيم بالانفعالات أو المشاعر وإنما تصوغ وتلفظ (ولو لنفسها فقط) معرفتها بالقيمة والاستجابة على السواء . وهذا لا يعني

أن مثل هؤلاء الأشخاص غير عاديين ، غير أن حقيقة التلفظ ذاتها تجعل الإنسان يقيم بطريقة خاصة .

وأغلب الظن أنه يقيم بطريقة مختلطة شديدة الحذق ـ فبواسطة التعجب والجوانب الإيقاعية في اللفظ ينجز شيئاً يشبه أن يكون تعبيراً مباشراً عن شعور هو على الأقل أكثر غموضاً ؛ وبواسطة تسمية اللذات والآلام والإنفعالات بأسمائها وما يعادلها من قيم (الكرة والغضب ، الحب والمتعة ، الخير والشر ، الجميل والقبيح) ينجز تخطيطاً أدق وإن كان أكثر تجريداً ؛ وبواسطة أصوات الأسماء المحايدة لكل أنواع الموضوعات والصفات والأفعال والعلاقات (للإنسان والحيوان والحجر واللون والشكل والحركة) ينجز تجسيداً مادياً أعمق . إن كلمات الصنف الأخير لا تسمي مباشرة أياً من الاستجابات أو القيم ، ومع ذلك فقد يكون لها في سياقاتها الفعلية فحوى انفعالية كثيفة . وقد يظهر من المفيد لغرض نقد الشعر أن نقسم هذا الصنف الكبير إلى جزءين عظيمين : أسماء الموضوعات والأفعال التي هي أسباب أو حوافز لاستجابة انفعالية (أشخاص القصيدة وعقدتها) وأسماء عالم الرموز والترابطات التي ـ وان لم تكن موضوعات مباشرة للانفعال ـ تؤيد التفسير الانفعالي (الأسود والأبيض ، الغراب والحمامة) . لا يمعن أي من طبقات هذه الأسماء إمعاناً شديداً في خلق التعبير عن التجربة الانفعالية أو في تحسين عدواها . وهي تعمل دائماً ضمن شبكة معقدة ، ولا يتعدى عملها التأليفات اللفظية التي هي قصائد . ويمنع تعقد عملياتها من المزيد في تبسيط النظرية الشعرية ـ سواء منها نظرية المحاكاة البسيطة (نظريات المحاكاة الواقعية أو المثالية الميتافيريقية للعالم الموضوعي) أو النظرية الإنفعالية أو الوجدانية البسيطة (نظريات التعبير الإنفعالي الصافية أو نظريات النتيجة الانفعالية الصافية) .

ويبدو عملياً أن أحد الدروس الرئيسية في تاريخ النقد أن تشديد النظرية الأدبية يجب أن ينصب على التجربة (الذاتية والانفعالية) وليس عل موضوع القيمة أو ماهيته طالما أنه خارج أية ذات مجربة (بكسر الراء) . ومع ذلك ، وللأسباب التي رسمناها، فلايجوز تفسير هذا الدرس بأننا ننزل قيم الشعر إلى منزلة الإيماء غير القابل للمناقشة . إن انحراف الضوء من خلال البلور يبوح بشيء عن الضوء

وشيء عن البلور ؛ والإنحراف ذاته نوع من الواقع يستحق أن نلاحظه . لنقل أن الشعر نوع من الحقيقة الواقعية انحرف من خلال استجابات فردية . وهذا الانحراف ذاته هو مكان الحقيقة . هل يبوح الانحراف بشيء فريد ومتعمق عن الحقيقة الواقعية وراءه ؟ لسنا في الحقيقة بحاجة إلى قول الكثير عن هذا لأسباب تتعلق بأغراض الصنعة الشعرية (سيعتمد الكثير على ما نتصوره أنه السمة النهائية لتلك الحقيقة) .

إن معيار البداهة واللعب البارع بالكلمات الذي أمتع هوراس والعصور من بعده مع تشديد على محاكاة الحديث اللبق عند كل من بوالو ودرايدن وبوب ، كان صورة عن هذه الحقيقة : إذا كان على الشعر أن «يحاكي» فليحاك ما هو حي في الروح الإنسانية . وإلى هذه الحقيقة تمت النظرية الرومانتية التعبيرية المبدعة والواعية لذاتها . ومن المناسب أن أورد البيان الطنّان التالي لشلي :

كما ترتجف القيثارة وتعزف بعد خفوت الريح ، كذلك يسعى الطفل ، حين يمد صوته وحركته إلى إطالة مدة تأثيره ، وأيضاً إلى إطالة وعيه للسبب الذي جعله يبكي . هذه التعبيرات بالنسبة إلى الموضوعات التي تمتع الطفل ، هي الشعر بالنسبة إلى موضوعات أرفع . إن المتوحش . . يعبر عن الانفعالات الناتجة فيه بأن يطوق موضوعاتها بطريقة مشابهة ، كما أن اللغة والإيماء ، جنباً إلى جنب مع المحاكاة التصويرية ، تغدو صورة للتأثيرات المقترنة لهذه الموضوعات ولإدراكه لها . وسرعان ما يغدو الإنسان في المجتمع ، بكل عواطفه وملذاته ، موضوع عواطف وملذات الإنسان ؛ فهذه طبقة إضافية من الانفعالات تؤدي إلى كنز إضافي من التعبيرات ؛ فتصبح اللغة والإيماء والفنون المحاكية في الحال التمثيل ومادته ، القلم والصورة ، الإزميل والتمثال ، النغمة والتناغم . . .»

ويكتب كولريدج في فقرة أكثر تقنيناً ورزانة في «السيرة الأدبية» (الفصل ٢٢) :

«لاحظوا أنني لا أقصر معنى الكلمة على الموضوع المطابق لها فقط ، وإنما أجعلها تشمل كل الترابطات التي تستدعيها . لأن اللغة لم توضع لنقل الموضوع وحده بل ومعه الشخصية والمزاج والنيات العائدة للشخص الذي يمثلها».

ويمكن أن يستخرج المنظّر رمزاً مختصراً للوضع من «شعريات» أرسطو التي تتحدث عن محاكاة موضوعات معينة (المحاكاة بالكلمات والموسيقى والمشاهد وبقصة عن العالم الخارجي) ، لكن الموضوعات شخصيات وعواطف وممارسات ، أي أفعال أو مغامرات أو تجاريب ـ موضوعات المجال الداخلي للروح .

ومع ذلك فقد كنا نلمح ، وسنقول الآن بوضوح ، أن تعهد مثل هذه النظرية في القيمة الشعرية ليس إنكاراً لقيمة المجال الخارجي أو لواقعيته ، وليس إنكاراً للماهية التي هي ، على عدة مستويات ، خارجية بالنسبة لكل ذات مقومة (بكسر الواو) . النظرية لا تستطيع أن تضع مثل هذا الإنكار ، ولو على صعيد ما يبدو أنه أكثر المستويات سطحية دون أن تطوي الأسس التي تأمل أن تتحدث بها عن التجربة الشعرية . فما أن نتحرك ضمن الخلق الداخلي والتجربة الروحية للإنسان بحثاً عن أوضح مطلق لدينا ، وألصق كلي بنا ، مفهومات القيمة ، حتى يبدو أننا نخلّف وراءنا ونترك لمصير قلق وأكاديمي محدد قيماً سارة وغير سارة ، قد نعزوها في تخطيط أكثر سطحية الى ظواهر خارجية كألوان الأحمر والأزرق . وعلى كل ، فلا الشاعر ولا المنظر في وضع مريح يتيح لهما أن يخلّفا القيم وراءهما . فإذا لم يوجد أحد على الإطلاق ـ لا ميتافيزيقي ، ولا خلقي ، ولا لاهوتي ـ يعني بالحديث دفاعاً عن القيم الحسية ـ فإن الشاعر ، بطريقته المبهمة غير المباشرة ، مضطر إلى مداومة الاعتراف بها ، كما أن منظّر شعره مضطر الى التفكير بها ، لأنها تشارك في اللغة الرمزية الخارجية الظاهرية التي يتحدث بها الشاعر عن الحقائق الواقعية الأعمق والأكثر جوانية في القيمة . أما إذا لم تؤلف هذه القيم الحسية على الأقل مجموعة من القيم كلية ـ داخلية وموثوقة ، فإنها لا يمكن استعمالها كعلامات في اتصال الشاعر . وأكبر الظن أن منظّر الشعر غير مضطر إلى تقرير المسألة الميتافيزيقية بخصوص «موقع» كل قيمة حسية ـ سواء «في» الموضوع أو «في» الذات . ولعل المسألة كلها خداع . على أن كلاً من الشاعر والمنظّر يمكن في الحد الأدنى أن يتأكدا من شيء واحد : هو أن قابلية النمو الذاتية الداخلية مطلوبة على الأقل من أجل التواصل الشعري . إن القاريء لا يكتفي بأن يخبره المنظّر أو المؤرخ ، بأنه كان في يوم من الأيام ، في مكان كذا وكذا ، وإن هذا يعني

ذاك ، فالأرجواني ملكي ، والأسود يعني الموت ، وأن دوريان كان محارباً ، وليديان عاشقاً ، وكانت النايات عذبة والصواعق مرعبة . فإن كانت القصيدة عملياً ملأى بالتجربة والقيم ، فإن تلك الأشياء شأنها شأن أعمق المعاني الشعرية للروح ، ولا أقل منها ، يجب أن تختفي في مكان ما ضمن حلقة التجربة .

يقول غوته : «إننا نرى الى شيلر كيف أساء إلى نفسه بخطة الفصل التام بين الشعر الساذج والشعر الوجداني . فهو لم يجد للشعر الوجداني مكاناً ملائماً ، مما أوقعه في حيرة لاتوصف. كأن الشعر الوجداني يمكن أن يوجد بدون الأساس الساذج الذي يمد فيه جذوره» . إن منظّر الشعر قد يساق لأن يكون مثالياً بشكل من الأشكال بخصوص طبيعة الشعر ذاته أو مجال عمله . لكنه إذا ظل لصيقاً بموضوعات دراسته ، أي بالقصائد ، فإنه كذلك سوف يساق لأن يظل واقعياً في مفهومه عن الكون الذي يستوعب فيه المجال الشعري والذي يجد الشعر فيه أسبابه . إن نظرياته التأثرية الخالصة والتقويم الذاتي لم تعان من رفع الحماسة إلى مرتبة القيمة بل من رفع الابتعاد والاعتزال والتنزه والبرودة والحياد إلى تلك المرتبة . إن النظريات المعرفية الميتافيزيقية الصارمة ، التي تتحدث عن الصحة والخطأ الحقيقيين ، والجمال والقبح الحقيقيين ، هي النظريات التي تتمسك فعلاً بالقيم وتجعل الاستجابات للقيم ممكنة . لأن الاستجابة لا تستطيع أن تغذي نفسها إلى ما لا نهاية[1] .

---

(١) لقد وصف موقف الشاعر عامة وصفاً حسناً في العرض التالي المتأخر عن الرمزية :

«سيجد الرمزي الواقعي نفسه في وضع غريب : الشكل الشعري يفترض مسبقاً عالماً عقلياً . كما أنه كلما تصور الرمزي للغة بأنها رمز أكثر اكتمالاً ، زاد احتمال أن يفقد إحساسه باللغة على أنها إشارة ؛ إلى حد أنه حين يبلغ هدفه سيبدو أن إحساسه بالاتجاه قد تذبذب ، على اعتبار أنه لا يستطيع أن يضع عمله في مكان سواء بالرجوع إلى نفسه أو إلى العالم الخارجي . إن الرمزية المتقنة خطرة في سعيها وراء الشعر الصافي ، لأن الشعر لا يصبح صافياً إلا بفضل الشوائب التي يتمثلها . فحين تصل القصيدة إلى درجة تهزنا بها تفلت من يد الشاعر ومن عالم الموضوعات . وفي الدرجة التي يتحرر بها العالم الشعري من الروابط المنطقية يفقد الشعر مادته ؛ فالشعر =

- ٦ -

ما صلة الانفعال الشعري أو الجمالي بالانفعالات في الحياة الواقعية أو العادية ؟ هذا السؤال الصعب متضمن في المناقشة النقدية منذ أقدم الأيام ـ من تطهير أرسطو إلى ذهول لونجينوس ، إلى حالتي الشروع والتعاون في علم نفس ريتشاردز ، إلى حالة إبطال الكوابت المتنوعة عند فرويد ، فإن كان على المرء أن يقوم بخيار قاس بين النظرية الواقعية البسيطة التي ترى بأن الشعر يتعامل مع الانفعالات المباشرة للشفقة أو الخوف أو العواطف الغرامية ، ولذلك نحبه ـ وبين إحدى نظريات التلاؤم الفني التي ترى بأن الشعر يحدث تغيراً واضحاً في انفعالاتنا في الحياة الواقعية ، ولذلك نحبه : فعلى المرء أن يختار بكل وضوح النظرية الثانية . غير أن هذا البديل ، نعني نظرية التلاؤم ، ربما كان هو ذاته معرضاً لتنقيحات محيرة بين بدائل . فهل الإنفعال الذي هو سمة الشعر هو فقط تعديل في انفعالاتنا في الحياة الواقعية (الغضب يخف مثلاً ، أو يلجم ، أو يتجسد في تعبير) أم أن الانفعال في الحياة الواقعية الذي يعدل أو يعبر عنه هو أساس أو موضوع لانفعال أكثر تمايزاً . ليس هو غضباً أبداً وإنما هو بالضبط انفعال جمالي ؟ قد يبدو أن شيئاً من هذا مطلوب إذا كان لنا أن نضع الشعر في دائرة التكريم التي تعرف هذه الأيام بعنوان «الجميل» ـ أو الجمالي . وليست الاستجابة الصحيحة للجميل أو الجمالي هي ، افتراضاً ، الغضب ، ولو بصورة محسنة . ومع ذلك فليست تلك الاستجابة الصحيحة هي العمل الملائم تماماً لناقد الشعر أو منظره ، والسبب بكل بساطة يرجع إلى أنها استجابة انفعالية نهائية للموضوع الشعري وليست جزءاً من ذلك الموضوع . فإن كانت هي هدف الشعر فإنها هدف وراء الهدف المباشر الذي هو الكلام .

وبذلك ننتقل من مشكلة في نظرية المعرفة ـ وهي إن كانت القيمة التي يعبر عنها الشعر قيمة ذاتية أو موضوعية ـ إلى مشكلة من نوع أنطولوجي (علم الوجود)

حين يؤدي وظيفته يهدم مادته» . شارلز فيدلسون الأصغر «الرمزية والأدب الأمريكي» (شيكاغو ، ١٩٥٣) .

ربما كانت تنجم بالضبط عن الفعل الشعري الذي يقف نوعياً في منتصف طريق نظرية المعرفة . لأننا إن قلنا إن على الشعر أن يتحدث عن الجمال والحب (ومع ذلك لا يهدف إلى إثارة انفعالات غرامية أو حتى انفعالات أفلاطونية) وإن قلنا إن عليه أن يتحدث عن الغضب والقتل (ومع ذلك لا يهدف إلى إثارة الغضب والسخط) فقد يعني هذا أن الطريقة الشعرية في التعامل مع هذه الإنفعالات ليست نوعاً من التكثيف أو التأليف أو التعظيم ، أو أي هجوم مباشر على التأثرات إطلاقاً . ستكون الخدعة أو الأسلوب الخداع الذي يباشر به الشاعر كل أنواع الكلام عن الحب والغضب ، وحتى أنه يباشر ما يشبه أن يكون «تعبيرات» عن هذه الانفعالات ـ ستكون شيئاً غير مباشر ، مختلطاً ، متوتراً ، معاداً توافقه ، دون استهداف تحريض تلك الانفعالات أو التلفظ بأي شيء يشترك في جوهره في تحريضها . وقد مست هذه المسألة مساً خفيفاً خلال تاريخ النقد بأكمله ـ في كل مناقشات المأساوي والمؤلم وكل التلميحات حول النقص الملهاوي والمأسا ـ ملهاوي ـ وفي كل نظريات السخرية والمفارقة وإعادة التوافق بين المتضادات .

أحد جوانب الصعوبة في الادعاءات الحديثة للأسطورة والشعيرة هو مدى جديتها : الوظيفة التطهيرية العميقة والمواد الدينية الواسعة ، ودورات الموت والعودة إلى الحياة التي تعزى إلى الشعر ذي القيمة الجدية . هذه الأفكار يمكن أن توصف بأنها غير تاريخية . إن النقاد الأسطوريين مثل أتباع غوته في القرن الثامن عشر يريدون أن يعيدونا القهقرى إلى حالة مفترضة سابقة على المنطق وبالتالي على الأدب ذات عقلية شديدة الجدية ومعتمة جداً . ومن ثم فهم يتناسون أين هم في التاريخ ويتجاوزون على الأقل درسين من نموذجين عظيمين : الدرس الديني ، وبخاصة درس الديانتين العبرية والمسحيية ـ وهو درس ذو رزانة أصيلة ـ ودرس الشعر التام أو المنجز لدى هومر ، وهوراس مثلاً ، ودانتي وشكسبير وبوب ـ ومن المؤكد أنه درس من نوع مختلف . لنخاطر بأن نبدو طائشين حين نقول بأنه لم يكن درساً في الرزانة بقدر ما هو درس في النضال والهزل . ولكي نتم نظام المبادىء المتنافسة الذي نقترحه ، سنضيف درساً ثالثاً حديثاً ، هو درس الفلسفة التجريدية .

إن القسمة القديمة للشعر إلى مأساوي وملهاوي ، مع أنها قسمة فهي أيضاً اشتمال ، فهي تشتمل على اقتراح بأن المأساوي والملهاوي يمكن أن يكونا متكاملين . فمن جهة ، لدينا أفلاطون الذي شكا في «الجمهورية» من أن الشعر يذكي النزاع والإنقسام ، ويغذي العواطف ويرويها ؛ ويقول في محاورة «فيليبوس» (التي سمتها طبعة كامبريدج الأخيرة «تفحص أفلاطون للذة») بأن المأساة والملهاة لذتان غير خالصتين تنشآن عن الألم وعن نوع خاص من الانتصار على الألم (مثل الحياة ذاتها فهي مأساة وملهاة في وقت واحد) ، غير أنه يوجد بين الملذات نوع أحسن ينشأ مثلاً عن معرفة الأشكال الهندسية . ونستطيع أن نرى هذا النوع من الأفلاطونية ، العددية والهندسية ، يعاود الظهور هنا وهناك خلال العصور ، ـ مثلاً لدى أوغسطين وبوثيوس (حيث التصنيف موسيقي) ولدى مفكري القرن الثامن عشر في النظام والإنسجام من أمثال هتشيسون (حيث التصنيف مرة أخرى بصري وهندسي) . في أوائل هذا القرن ظهر الشيء ذاته ، مع عودات شتى إلى «فيليبوس» ، في جمالية الشكل «ذي المغزى» . إن أفكار بل وفراي وويلسكي ، أو أفكار جي هامبيدج عن الرسم والنحت ، تتشابه تشابهاً واضحاً مع مذهب الفن للفن في مرحلة ويستلرو وايلد ؛ هذه المدرسة الشكلية (التي ترتكز على «مغزى» المكعب ، و«مغزى» الاسطوانة ، كما تركز على لطافة البورسلين في بعض أشكال القصائد الفرنسية) قد أضفت ظلاً من المعنى على مصطلح «الشكلية» عند استعماله استعمالاً غير ودي خلال مجرى المناقشة الأدبية . ومهما يكن من أمر ، فإن مدرسة الشكل ذي المغزى تزودنا بمعارضة حادة مع النقد «الشكلي» من النوع الذي اهتم في السنوات الأخيرة اهتماماً كبيراً بمبادىء التوتر ، المسرحية ، الاستعارة ، المفارقة ، السخرية ، البداهة . كما كان الحل الحديث المبكر لمشكلة الشر في الفن نقيض الأفلاطونية ، وفي مثل تطرفها . كان هذا حل القرن الثامن عشر حين قرر الاستسلام إلى المشاعر الكئيبة أو الرقيقة . وكان تحليل البداهة مناقضاً لذلك . لذلك فإن واضعي هذا التاريخ لا يجدون صعوبة كبيرة في أن يتبينوا في أنفسهم تعاطفاً كبيراً مع الكلاسية المحدثة ومدرستها المعاصرة في النقد الساخر وما تشترك فيه مع النظرية التي سادت في أيام كولريدج والألمان .

لاحظنا أن إعادة توفيق المتناقضات ، كما فكر فيه شلينغ وكولريدج ، كان له محمول ميتافيزيقي كبير . فكيف تجمع الذات والموضوع معاً ثم تعلل تمايزهما مع ذلك ؛ وكيف توحد الظاهر والباطن ، العام والخاص ، الفكر والانفعال ، الفن والطبيعة ، أو أية سلسلة من المتناقضات أطول من هذه ومماثلة يمكن للمرء أن يوردها ـ هذا الترجيح شغل عقول المفكرين المذكورين ، المتعمقين في الاستبطان والتعالي . وقد عرف فردريك شليغل وآخرون سخرية ذات لون خلقي قاتم ، وتعالياً ذاتياً متهكماً . إن سخرية الاشتمال الشعري في الكلاسية المحدثة للقرن العشرين ، حين تتلفت إلى رمزية ساخرة في الحديث فتجد اشارة نظرية فيما يقتبسه من كولريدج كل من ايليوت وريتشاردز ، تمتلك لهجة انفعالية وأحياناً خلقية شديدة . هنا نجد عناية مباشرة بالقضايا الإنسانية والقيم الإنسانية (اهتمامات إنسانية) من خير وشر ، لذة وألم ، بدلاً من غوامض المعرفة والإبداع ، وفعالية المخيلة ، تلك «القوة التركيبية والسحرية» . وبذلك يبدو لنا أن الساخرين المتأخرين قد طرحوا مشكلة صعبة طرحاً قسرياً .

الألم والتهديم هما المكونان العظيمان للمشكلة . ففي وسعك أن تظهر أن اللذة ليست إلا نتاجاً ثانوياً وهمياً خداعاً للأشياء والصفات ؛ وليس بالمستطاع ملاحقته بذاته والنجاح من ذلك ؛ وتستطيع أن تلحق اللذة بالاهتمام ، وهو النظير العاطفي العام للمعرفة والموضوعات . إلا أن الألم ليس كذلك ؛ إذ يمكن في بعض الأحيان تجنبه (أي أنه لا يزداد دائماً بالهرب منه ، كما تتقلص اللذة بمتابعتها) ؛ وحين لا يمكن تجنبه ، نتمنى لو نستطيع . فهو أكثر التجارب إيجابية لدينا . للألم جانبان غالبان ، من حيث كونه شيئاً لا نحبه ومن حيث كونه نوعاً من الشدة المكثفة . ونحن نرجح أن الفنان حين يضع مسافة معينة تفصله عما لا نحب يكون قادراً على أن يستفيد من مزايا الكثافة . ومن ناحية أخرى نجد بوضوح تام أن التهديم سلبي ، فهو ختام التجربة والوجود والاهتمام . السؤال هنا : لماذا ؟ ثمة جواب ديني يتحدث عن الصبر والتكفير . وهذا الجواب لا يتنافى مع الشعر لكنه لا يناسب الشعر كحل شكلي للمشكلة الشعرية .

بطبيعة الحال سيكون رد المنظِّر المتأمل المسؤول أنه لا يقول عن الشر أو

الإنقسام أو الصراع أنها أشياء مرغوبة . لكنه واثق على كل حال أن مواجهتها ، ومواجهة المأزق الإنساني ، فن شعري ناضج . ولكن لهجة معينة مرة أخرى ، قد تبدو إلى حد ما وكأنك تخبر صبياً في لعبة كرة القدم بأن «الصراع» ليس في الواقع مهماً لكن المهم فقط ملاحظة بأن هناك «صراعاً» .

لنقل أننا نعترف بواقعية الصلابة المادية في التجربة الانسانية ، وعلى الرغم من أن المادة ذاتها ليست شراً (كما في التفكير الفارسي) فإنها مع ذلك تبدو الأساس الكافي المقبول في سبيل نوع من الثنائية ، الإنقسام ، التوتر ، الصراع ، صدام الرغبات ، والشر والألم . فالروح والمادة ، ما فوق الطبيعي والطبيعي ، الخير والشر ، كلها تميل إلى أن تنتظم كأضداد متوازية . وعلى الرغم من أن مفهوماً مادياً مصفى وهندسياً كمفهوم التناظر له خطره على مفهوم الجمال من خلال الوحدة . كيف للتناظر أن يكون جزءاً من تعريف الجمال ؟ يقول أفلوطين ، فكر فيما يؤدي إليه هذا المذهب . «المركّب وحده يمكن أن يكون جميلاً ، وليس أي شيء خالياً من الأجزاء» . لكن الأجزاء وتأليفها (وتفككها) تبدو لا مفر منها في الوضع البشري ، ويواجه الفن هذه الحقيقة ، في النظرة الحديثة ، وبخاصة الفن اللفظي . يقول المنظر ، ينبغي على الفن أن يحوز الصلابة التي تأتي من التعرف على الحقيقة الواقعية واشتمالها . ينبغي على الفن أن يحوز التوتر والتوازن والكلية . وسيضطر كل امرىء إلى الإقرار بأنه لا يمكن أن توجد مسرحية أو قصة ، مضحكة أو مفجعة ، دون توتر ودون صراع ودون شر . وقد لا يتضح لأول نظرة ، ولكن يظل صحيحاً مع ذلك، أنه دون ظل لهذه العناصر ذاتها لايمكن أن يوجد تراجع ريفي أو مثالي ، أو أي تحذير هجائي أو تعليمي ، أو أية شكوى غنائية ـ أو ، ولهذا السبب ، لا يمكن أن يوجد أي فرح غنائي ، بمقدار ما تدفن منابع الفرح الإنساني في حيز الإمكان ، وفي التهديد وذكرى الأسى ؛ وطالما أن الحياة البشرية تجربة لتقلب الدهر والصراع وحالة من السكون[1] لا تبلغ إلا آنياً وديناميكياً .

---

(١) وبصورة أكثر تطرفاً : «لا يمكن للمخيلة أن تعرفنا على أي عالم آخر . فبدون فزع لن نركز على الجمال ، وبدون موت لن نجد نكهة للحياة ، وبدون خطر لا شجاعة ، =

يبدو أن الأعمال العظيمة والأعمال الجميلة تحتاج الى الشر ـ تماماً مثلما تحتاج إليه قصص المغامرات والبوليس السري الرخيصة . إن الشر أو الصراع مع الشر مستوعبان في بنية القصة ، وفي إيقاع الأغنية . إن الروح الأدبية تزدهر في الشر ولا تستطيع أن تستمر بدونه .

يمكن طرح المشكلة بايجاز على الشكل التالي : هل وحدة ونظام (الجمال والشعر) شيء يأتي بالرغم من تنوع الأجزاء أو بفضل مثل هذا التنوع ؟ الوقائع الواضحة في المأساة والملهاة ، والوقائع الأقل وضوحاً في الأنواع الشعرية ، يبدو أنها تقول إن نوع الوحدة المطلوبة لا يمكن أن تأتي إلا بفضل التنوع ـ فقط بفضل نوع معين من الكفاح . في بعض الفنون ذات التصميم البصري المجرد ، وربما في بعض أنواع الموسيقى ، نستطيع أن نرى التنوع الضروري للفن يظهر دون كثيراً عناء أو دون أية فكرة عن الكفاح أو عن الانفعال المؤلم المتعلق به . توجد أشكال أفلاطونية جميلة حقاً ـ وبالأخص أشكال معينة من الرسم والنقش ـ فنون عني أفلاطون عناية ظاهرةبتنقيتها على أسس هندسية ، وربما كان بينها أنواع معينة من الموسيقى . ولكن ما أن ندخل في مجال الفن اللفظي حتى نجد لهجة الكفاح في التنوع ظاهرة جداً ، ونجد في الأشكال الشعرية الرئيسية ـ القصصية والملحمية ـ أن هذا العنصر لا تخطئه العين ولا يمكن تجنبه .

قد ينظر المرء الى مفهوم الشعر على أنه نوع من الموقع المركزي يأتيه الشد من أجل الثنائية والصراع من جانب المتحاورين في المأساة والملهاة ، كما يأتيه الشد من أجل الإنسجام من جانب الجماليات العامة والجمال ، ووراءهما فلسفة النظام والوجود ووحدة الله . إن «المصلحة البشرية» تواجه «التنزه» الكانتي .

وبدون وحشية لا تهذيب ، وبدون عار لا وجود للكرامة والكبرياء الانسانيين . . . وقد جاء في الفكر التقليدي أنه بين سكنى الروح في هذا العالم وسكناها في عالم آخر ، يقدم لها حمام من النسيان لتنسى تلك الطبيعة التي عاشتها من قبل ، لكي تتكيف مع أية طبيعة أخرى في العالم الآخر» .

جون كراو رانسوم : (الحسي الكلي : ملاحظات في فهم الشعر) في كتاب «قصائد ومقالات» (نيويورك ، ١٩٥٥) .

ربما نواجه هنا مشكلة من نوع «زواج الجنة والنار» . فإذا لزمنا جانب الحذر وقلنا إنه يوجد في الشعر توازن ساخر للدوافع بدلاً من الاختبارات الهوجاء ، بدا للخلقي وكأننا نفكر في الاعتقادات والأغراض المتذبذبة ، لا بالالتزامات الخلقية . وإذا تحدثنا بجرأة أكثر عن الشيطان وأنه تم التصالح معه في الشعر فقط يبدو أننا نسترضيه عملياً ، وأننا نعطي هذه الروح الأرضية المظلمة مكانها الملائم في نظام الأشياء . وقد نشبه مجموعة من المانويين المثنويين ، أو شخصيات تعاني من الإنقسام في ذاتها ، أو وثنيين يحاولون الوقوف على رؤوس أصابعهم .

يمكن تبين ملامح الاستجابة لمثل هذه الصعاب في الواقعة المعروفة بأن فن الشعر ليس مسلسلاً هزلياً ميلو دراماً عن الخير والشر كوكيلين منفصلين ، البطل والنذل ، ولا أي نوع من أنواع الميلودراما الفلسفية ، حيث الحقيقة والزيف يتخفيان كشخصيتين تتصارعان لهدف واحد مشروع هو انتصار الحقيقة . لأن مسرح الصراع الشعري هو الجوهر الانساني ذاته ، أو قوامه الأخلاقي بحسب ما طرحه هيغل . والصراع هو عن الإنسان ذاته أو عن الخير والشر في الإنسان . وحتى لو كان الصراع الخارجي بسيطاً جداً ، كإنسان يكافح فيضاناً أو حريقاً في غابة ، فإن الصراع الشعري هو ما يحدث في داخل الإنسان المكافح أو داخل إنسان يلاحظ إنساناً مكافحاً . لقد عبر بعض المنظرين المتأخرين عن رغبتهم بنوع من أنواع المادة الادبية تعارض كلا من الفكرة الأفلاطونية أو الشكل الأفلاطوني . وسنرجع في هذا المقام إلى ما يمكن أن ندعوه «اللا ملائكية» عند ألان تيت في الجزء عن «مقالات تعليمية ونقدية» من كتابه «ابليس المنبوذ» :

«لقد أعدت مراراً قولاً جوهرياً حول ما اتصوره الحياة الحقة للمخيلة ، وهو أن حياة العقل في المخيلة تعتمد في تحررها على نوع من الإذعان لحياة الجسم (والإنسان) ، وإن الحياتين يجب أن يتعايشا معاً ، بحسب طريقة البشر وليس الملائكة ولا الشياطين . هذا الإذعان فضيحة لدى النظرة السطحية ، وطريقة للحرية لدى النظرة المتعمقة» .

مس بعض الكتاب في هذا الباب بشكل أكثر تأكيداً الألفة التي تحصل بين الجوهر الإنساني وحقيقة الشر ، كمعاناة وانقسام ودمار على السواء :

«لقد كانت المأساة الحقة على الدوام حساباً متزناً لعلاقة الطاقة البشرية بالوجود . وقد تطلب مثل هذا الحساب على الدوام نزاهة متعمقة ورفضاً للأشكال الرخيصة من النزعة السرية . وقد راز القديس بول المسألة ووجد من المستحيل حل المعادلة . لذلك صاح : «من ينتزعني من جسم هذا الحوت ؟»

إن الفكرة البابوية عن «السقوط المحظوظ» التي عبر عنها مراراً أمبروز ، أوغسطين ، جورجي العظيم ، كما عبرت عنها الشعائر الكنسية ، ربما كانت أكبر شبهاً بالنظرية الأدبية السديدة من أفكار الأفلاطونية الجديدة التي فكر بها اوغسطين عن جمال المثلث أو الدائرة . إن كاتبي هذا التاريخ لا يعنيهما أن يضعا النظرية الأدبية ضمن أي مذهب ديني من أي نوع . ويبدو لنا، ونحن نقترب من خاتمة هذا التاريخ ، أن من المقبول على الأقل أن نعلن رأينا بأن نوع النظرية الأدبية التي يبدو بزوغها موافقاً جداً للتاريخ الطويل للمجادلات هو أكبر صعوبة من أن يصنف ضمن أية نظرات إلى عالم مثالي ، لا أدرياً (غنوسطياً) كان أو أفلاطونياً ، أو ضمن صراع المبادىء المثنوي المانوي الكامل ، أو أن يصنف بالضبط ضمن رؤية للمعاناة والتفاؤل والسر الذي يكمن في عقيدة التجسد الدينية .

لنضف إلى ذلك أنه إذا كان على الفن اللفظي أن يأخذ على عاتقه العمل المختلط للخير والشر، فإن طريقته الفضلى إلى النجاح وطريقته الخاصة به هي طريقة مزدوجة . وهذا لا يعني تطابقاً بسيط التعقيد ، أو نهجاً متناوباً ، حزيناً مرة وسعيداً مرة (كما في بعض نظريات الكلاسية الجديد عن التراجيكوميديا) ، وإنما يعني النظرة الإنحرافية ، والتوحيد المدوّم (على شكل دوامة) لابتسامة تلميحية . إن متابعة نظريات السخرية والتوتر بطريقة تتجنب الهرطقة المانوية يتطلب حذراً معيناً في استعمال التأكيد المأساوي الرصين . إن المشاعر المظلمة ، والمشاعر المؤلمة ، والمشاعر الكئيبة ، وحتى المشاعر الرقيقة ، جاهزة للتوجه نحو عبادة الشر . وخطرها الإضافي إنها تتسرب بسرعة إلى الشعور الصافي ذاته ، وفي مشاغله ونظريته ، كما حدث في القرن الثامن عشر .

صحيح أن للضحكة الصافية حدودها . فقد تكون بلهاء . ويوجد نوع من

الكتابات المتفائلة تظهر وكأنها غاز منطلق . أما المشاعر المتألقة والابتسامات المشرقة ، فتذهب مع الاستعارة والبداهة ، وحين نداعب موضوعات جدية تولد البداهة نوعاً من المحاكاة ذات قوام هو الشعر . وقد لاحظ أحدهم أن «شكسبير قد وحد قوتي إثارة الضحك والحزن في عقل واحد وفي تأليف واحد» . بهذا الخط من الاقتراحات يمكن أن نتوصل إلى نظرية تشبه قول أرسطو في «الشعريات» ، «ليس مؤلماً ولا هداماً» وهو وصف قصد به تفريق الموضوع الهزلي عن موضوع المأساة ذات المعاناة الخفية . ولكن الجملة ، حتى في نسق أرسطو ، يمكن تحويلها بحيث لا تعمل فقط على مستوى الموضوع الشعري ولكن على مستوى اللفظ الشعري ، الشعر ذاته ، ومن ثم فسوف لا تشير فقط إلى الملهاة بل إلى المأساة فقط .

- ٧ -

من الواضح أن المرء يحتاج هذه الأيام إلى الإصرار على أن مصطلح «السخرية» لا يجوز أن يؤخذ دائماً مأخذاً انفعالياً وخلقياً قوياً . ويمكن أن نستفيد من «السخرية» بأن نأخذها على أنها مبدأ معرفي ينكشف من خلال المفارقة عن مبدأ عام للاستعارة والبنية الاستعارية . ـ عن التوتر الحاضر دائماً حين تستعمل الكلمات بطرائق جديدة حية . أعظم ميزات نظرية السخرية والاستعارة أنها نظرية تشمل كلاً من المضمون الشعري والشكل الشعري ، وتطالب باعتماد كل منهما على الآخر . فثمة أنواع من المعنى المضموني قل أن تمكن مناقشتها الا من جانب الصنعة (التقنية) ، والأسلوب ، والشكل . هذه المعاني هي بشكل مميز مزيج من السخرية والإستعارة .

ربما كان من المستحسن أن نؤكد باختصار عند هذه النقطة ، أن مصطلح «الشكل» أحد المصطلحات التي قنعنا بأن نستعملها استعمالاً مشروطاً متلائماً مع أسلوب عصر النهضة والعصر الحديث ، فنشير به إلى جميع عناصر التأليف اللفظي ـ من إيقاع ووزن وبنية وتماسك وتشديد ، وقول شعري وصور ـ مما يمكن

مناقشته وكأنه ليس جزءاً من «مضمون» القصيدة أو رسالتها أو عقيدتها . و«الشكل» يشتمل على كل العناصر التي يتصور مفكر الجمال أنها تبرر نظرة الى الفن صافية وغير فكرية ولا تعليمية . وهي تشمل كل ما تسميه النظرية البلاغية القديمة «الترتيب» أو «الفصاحة» . وهي ما يدعوه أرسطو في «الشعريات» «الأداة» (أسلوب وموسيقى) و«وسيلة» (رؤية لمشهد) . وعلى هذا فإن «الشكل» لا يتطابق في النظرة الأولى مع كل المميزات التي قد تكون لأحد الأعمال الأدبية ، كما تزعم النظرة الجذرية للمدرسة التعبيرية الواحدية . «الشكل» بالمعنى المتضمن في النقد الأدبي للثلاثمائة سنة الأخيرة يماثل مماثلة غائمة الفكرة الأرسطية أو الجوهر الأرسطي الذي (تصاغ) به «المادة» في شيء ما (الحجر يصاغ في تمثال . أو شيء أقل قدرة على التشكل من الحجر يصاغ في الحجر ذاته) . ونحن نقول إن هذه المماثلة غائمة وناقصة . ومع ذلك فهي حسنة وواضحة على الأقل كنقيضتها في المماثلة الأفلاطونية (الموجودة لدى سكالينجر ومؤخراً لدى نقاد شيكاغو) وفيها تكون «المادة» مجرد صوتيات بلا معنى ، الصوت المادي للكلمات (إذا كان مثل هذا الشيء ممكناً) و«الشكل» هو فكرة القصة أو معنى آخر مفروض على الكلمات . وقد فضلنا في استعراضنا أن نستفيد من العرف الشائع والمفهوم والمعروف بأن «المادة» هي مضمون الأعمال الأدبية ورسالتها ، بقدر ما يمكن استخلاص هذا من شكليتها الكثيفة ، و«الشكل» هو كل التعقيد والتجويد الأسلوبي الذي يمكن أن ينظر اليه بشكل أو بآخر على أنه خارجي بالنسبة للمادة ـ نوع من الزخرفة أو التنميق أو التقوية أو الرداء أو ما شابه ذلك . وعلى كل حال ، فإن نظرتنا النهائية التي يتضمنها كل هذا السرد والمجادلات التي سمحنا بها لأنفسنا ، هي أن «الشكل» في الواقع يحتوي ويخترق «الرسالة» بطريقة تؤلف معنى أعمق وأكثر جوهرية من الرسالة المجردة أو الزينة القابلة للفصل عن المادة . ونجد في كل من المدى العلمي أو المجرد ، وفي المدى العملي أو البلاغي ، كلاً من الرسالة ووسائل نقل الرسالة ، ولكن المدى الشعري هو بالضبط المعنى الموحد توحيداً مسرحياً والمشترك مع الشكل . هذا صحيح في كلا الحالتين : بمعنى أن كل حوار لفظي ، مهما كان غير شعري ، له هذا الجانب الشعري ، وبمعنى أخص أن أمثلة معينة من

الحوار اللفظي تستعصي على القراءة التجريدية للرسالة ، وتلك هي قصائد (منظومة ومنثورة) بأرفع المعاني وأكثرها تخصيصاً .

الشعر هو حقيقة «التماسك» بدلاً من أن يكون حقيقة «التجاوب» كما يقال هذه الأيام» . وقد سمعنا السير فيليب سدني يقول إن الشاعر «لا يثبت شيئاً ولذلك لا يكذب» . ويقول وايلد بطريقة في الفكاهة خاصة به : «بعد كل شيء ، ما هي الكذبة الظريفة ؟ إنها تلك التي تبرهن على نفسها» .

بطبيعة الحال توجد صلة داخلية وثيقة بين هذا النوع من «الشكل» وتوتر القيم والانفعالات التي ألححنا عليه قبل صفحات قليلة . يمكن أن يحدث مثل هذا التوتر على مستويات بنيوية أو في تفصيلات موضعية من الرموز والاستعارات . ويمكن اكتشافه هنا وهناك على أنه معنى مجازي في القصائد أو سمة مجازية أو أنه بعد يمتد خلال القصائد ويؤلف علاقتها «المحاكية» لعالم الواقع الذي نعرفه في القصائد وبمساعدتها . وقد رأى بعض نقاد جيلنا ، لأسباب معقولة جداً ، ان «توافق المتناقضات» في الإستعارة أو التشبيه الميتافيزيقي قمة البنية الشعرية ونموذجها . مثل هذا المجال نمط صغير يمكن السيطرة عليه ، بحيث أن الناقد يستطيع كثيراً أو قليلاً أن يتفحص سمات معينة : المجابهة غير الأدبية بين الأداة والفحوي ، نزاع القيم والمشاعر المتناقضة ـ العشاق في تنهداتهم وزفراتهم ، السيطرة الإرادية ، الكبت الهندسة والفرجار .

لنلهج هنا بالثناء على الاستعارة . لنلاحظ أن الإستعارة تضم عنصر الضرورة أو الكلية (الصفة الشعرية الرئيسية التي لاحظها أرسطو) الى عنصر الصلابة أو النوعية المتضمن في مطلب أرسطو من الموضوع المحاكي . الاستعارة هي اتحاد التاريخ والفلسفة ، وهو ما كان الفرضية الرئيسية في «دفاع» سدني . وتبدو الاستعارة البنية اللفظية الوحيدة التي تنجز هذه المأثرة . فنحن نستطيع أن نحصل على كلياتنا في الكلام الفكري للعلم أو الفلسفة . ونستطيع أن نحصل على تفصيلات عينية مبتذلة في الصحف وفي سجلات المحاكم وكشوف الحالات العصابية . ولكن في الاستعارة وحدها ، ومن ثم بصورة منقطعة النظير في الشعر ، نواجه بأكثر الصور جذرية ومناسبة الاتحاد المصهور بين التفصيلات

والفكرة الكلية . إن التفصيل بحد ذاته طارىء عند الأخبار ، وهو الهدف المميز لبحث المؤرخ : ومع ذلك فهو يدخل في القصائد ، والقصائد تبدأ به ومنه ، ومن حظ المؤرخ أنه ليس بالضرورة ضد النقد الأدبي . الاستعارة هي العنبر الكوني لحفظ وتقوية فتات الواقعية التاريخية وتوافهها . الاستعارات هي نتائج الشعر الدائمة والضرورية المستخلصة من فرضيات عارضة ومتنوعة . الكليات الأخرى مجردة ، فهي الى هذا الحد افتراضية ، أو تحصيل حاصل . (الوردة وردة . . .) في حين أن الإستعارة كلية جوهرية ـ أو كلية جوهرية متهكمة .

صحيح أن الاستعارة في الشعر ليست كالإستعارة في النظرية الشعرية . ومع ذلك فإن النظرية الاستعارية في الشعر هي بالضرورة نظرية ذات بؤرات متعددةوبالتالي فهي نظرية تاريخية ومنظورية . فهي لا تفكر بمفهومات غامضة ومنفصلة من الناحية التاريخية ولكن بنظرة الى التاريخ شفافة ومتواصلة باعتباره أفقاً وتقدماً . ترى النظرة التي يتضمنها سردنا ثلاث بؤرات رئيسية أو ثلاثة من أكثر الأفكار جذرية في تاريخ النقد الأدبي ، وتعتقد أنها متبادلة ومتوافقة ، ولا تتطلع الى نبذ أي منها . وهكذا فنحن نتحقق من :

١ ـ الفكرة المحاكية أو الارسطية التي تنصف عالم الأشياء والقيم الواقعية وتمنع نقدنا من أن يكون مجرد نقد مثالي .

٢ ـ الفكرة الانفعالية (التي طورها ريتشاردز بأكبر مهارة ممكنة) وهي تنصف استجابات الإنسان للقيم وتمنع نقدنا من أن يكثر الحديث في أي من الأخلاق أو الطبيعيات .

٣ ـ الفكرة التعبيرية واللغوية (في طليعتها مذهب كروتشه) ، وهي تنصف معرفة الإنسان بوصفها معرفة تأملية وإبداعية وتمنع النقد من الحديث عن الشعر وكأنه تسجيل حرفي للأشياء أو الاستجابات . ونرى من خلال عرضنا لتاريخ النقد أن البند الثاني والثالث من هذه الأفكار الجذرية موجودان لدى أرسطو إلى جانب الفكرة الأولى ، على الرغم من أن الفكرة الثالثة ، التعبيرية ، هي أضعف الثلاثة لديه وأقلها تطويراً . ويبدو لنا أن هذه الأفكار أفضل مرجع لنقد القصائد كلها

نقداً متنوعاً بصورة لا نهائية . أي لا توجد قصائد «محاكية» بطريقة نهائية لا يمكن أن تقرأ قراءة رمزية تعبيرية؛ وبالعكس ، فإن كل القصائد «الرمزية» ، إن كانت قصائد حقيقية ، فهي قصائد محاكية ومسرحية بمعنى هام . ويبدو لنا أخيراً أن الإستعارة ليست من ناحية عامة مبدأ كل الشعر ولكنها أيضاً عنصر حتمي في النقد العملي وسوف تزداد فاعليتها كلما ابتعد النقد عن التقرير التاريخي أو التمرين الاكاديمي .

وتحتوي الملاحظات على المبدأ الذي نقوّم به تاريخ «الأنواع» الأدبية ، أو الأجناس أو الأنماط ، المشهورة والمحتفى بها ـ ولم نرغب في تبني هذه الأنواع أو أي تعديل لها كمراجع ذات سلطة ، أو ثوابت في تخطيطنا للتقويم الأدبي ، ولم نتابع من جهة أخرى رفض كروتشه الشامل لإضفاء أية قيمة عليها أو الإستفادة من هذه الكيانات المعرفة تعريفاً تقنياً . وقد أنتج تطور النقد أربعة أو خمسة مفهومات نوعية سيطرت على حقلها بحيث يصح أن نستخدمها على أنها بؤرات للكل الشعري . لكل من هذه البؤرات ميزاتها على ما يبدو (ربما باستثناء واحد) ، وكل منها قد ساعد على فهم معين لا لنوع أدبي واحد وإنما لكامل البنية الشعرية والمشكلة الشعرية . كانت نظرة أرسطو مسرحية ، أو بالضبط مأساوية ، مع الماعات إلى النظرة الملهاوية الشقيقة ، وكان لهذه النظرة ميزة فتح الباب على مصراعيه للجانب «المسرحي» في الشعر ، أي للجانب الإشكالي والمتوتر فيه ككل . إن لدى أرسطو ما يقوله حول كل الأنواع الشعرية ، إذا قرىء قراءة صحيحة . أما النظرة الأساسية التالية فهي نظرة هوراس المحدث ، المترسل ، التقليدي ، الساخر ، الهجاء ـ على الرغم من كل العقائد الميتة عن المسرحية التي سعى هوراس الى حفظها في فكاهته المهذبة . لهذه النظرة ميزة فتح الباب على مصراعيه للجانب اللغوي ، الاصطلاحي ، الاستعاري ؛ وبهذا المعنى الجانب «المسرحي» في الشعر بأكمله . ثم تلا ذلك نظرة لونجينوس الرفيعة ، العظيمة الذهولية ـ وربما أدخلت من الأخطار والإرباكات أكثر مما أدخلت من الميزات التأثرية ، ونظرتها لا تنطبق على الأنواع الأدبية (بل على العكس) إلا إذا نظرنا إلى إسهامها الكبير (عبر بوالو)

في النوع «البطولي» الجديد في الربع الثالث من القرن السابع عشر . كان هذا المنظور ملتهباً وسيئاً ، لا ينظر في مجال الروح والكلمة حيث الشعر موجود فعلاً ، ولكن في ضخامة الإثارات الإجمالية المباشرة ، في الأبهة والطبول والصراعات والحروب والأشباح ، وفي دعوات الشهوة الصارخة والشرف والبسالة . ونجد في المقالات التي دافع بها درايدن عن البطولي نظرية عن الفكاهة والسخرية المصقولتين ؛ وفي أيام بوب وسويفت ، صار في الإمكان أن يعتبر ذلك تركيزاً ثانياً على المثل الهوراسي في المحادثة والهجاء . وفي صلة وثيقة بذلك ظهر النوع الهازل المضاد للبطولة ، أو المحاكاة الساخرة . لكلا النوعين ، شأنهما شأن الهجاء الهوراسي ، ضوابط نوعية جاءت بفعل الممارسة الناجحة السائدة وليس بفعل نظرية واضحة معلنة . وأخيراً تمت دائرة الأنواع في عصر الرومانتيين عند التذكر العاطفي للمثال الغنائي والرأي الملازم له بأن القصيدة الطويلة تناقض في التعبير . وكان لهذه ميزة الاستفادة من نظرة جديدة الى «التعبير» نظرة ذاتية فيما يخص المعرفة وما يخص الشعور . ونظرة الى الاستعارة بوصفها نموذجاً مصغراً ومحكاً لكامل العمل الشعري . بعد تلك الثورة الكوبرنيكية ، من الأشكال المسرحية والملحمية والهجائية إلى القصيدة الغنائية ، لم تعد تظهر نظريات في الأنواع . فبعد ذلك كان المنظرون إما أن يلتفتوا إلى الفكرة الكلاسية في الضخامة ، كما هي الحال مع أرنولد ، وإما إلى الفكرة الرومانتية في اللحظة الغنائية المتوترة ، كما هي الحال مع الصوريين في العشرينات من هذا القرن . وإما أنهم يمزجون فكرة النوع القديمة المهملة ، كما في الحوارات الداخلية المسرحية في القرن التاسع عشر وأناشيد الرعاة ، ثم تنويعات الرمزية ، وما بعد الرمزية ، وبعد ذلك السريالية . ولا تهم كثيراً فترة أنواع النظم بالبورسلان ولا البرناسيين .

- ٨ -

ربما سيتطلع المرء نحو قضية شاملة ، نحو نقطة التقاء مفارقة تحيط بالمشكلة كلها ، ولو في لحظة هدوء مزعزعة . ويبدو أنها تظهر هذه الأيام في قضية

مطروحة : هل ينبغي للنظرة الأدبية أن تكون أفلاطونية (تهتم بالمعاني) أو أرسطية تهتم بالبنية فقط ، كما يفترض بعض النقاد ـ بنيات المعنى التي هي على نحو ما بنيات مفرغة من أي معنى وليست تعديلات أو تقويات للمعاني يظن أنها صيغت في بنية . ففي أي اتجاه ينبغي أن تميل النظرية الشعرية ؟ وربما من الأفضل أن نتساءل ، لماذا يجب أن يطرح هذا السؤال ؟ يلوح أن السبب يكمن في نموذج من ثلاث قصص للقيم الإنسانية يمكن شرحها باختصار كما يلي : فهناك

١ ـ أخفض وأحط مستوى ، مستوى اللذة والألم الحسيين ، وهي نهائية ولا يمكن شرحها ، لها طريقتها الخاصة ، كما أنها معتمة كثيراً أو قليلاً . فإذا قفزنا إلى أقصى الطرف الآخر .

٢ ـ القيمة الروحية ، أخلاقية ودينية ، نهائية أيضاً بطريقتها الخاصة ، بمعنى أنه لا يوجد أعلى منها ولا مصادقة . وبينهما يوجد .

٣ ـ شيء يشبه ما رآه كانت (مما جعله بغلق الفجوة في نظامه «بنقد الحكم») . أي هناك متعة جمالية هي متعة الفن ، وتنقسم الى قسمين :

أ ـ متعة أفلاطونية بلا مدلول ، وهي متعة من نوع فكري ـ حسي (كالأرابيسك وورق الجدران) ، وهي أيضاً نهائية على طريقتها .

ب ـ المتعة الدلالية أو الرمزية ، متعة الفن المضاد للأفلاطونية ، وبخاصة متعة الشعر . غير أن هذا النوع من القيمة الجمالية مفهوم غير ثابت .

فمن المحتم أن يرد صعوداً أو هبوطاً إلى :

١ ـ قيم حسية من لذة وألم (يقول أديسون أن تصوير الأزهار والعطور في الجنة أمتع من تصوير اللهيب والدخان في جهنم) .

٢ ـ قيم خلقية ودينية فكرية (تقول النظرية التعليمية القديمة ، على الشعر أن يعلم الدروس الصحيحة) .

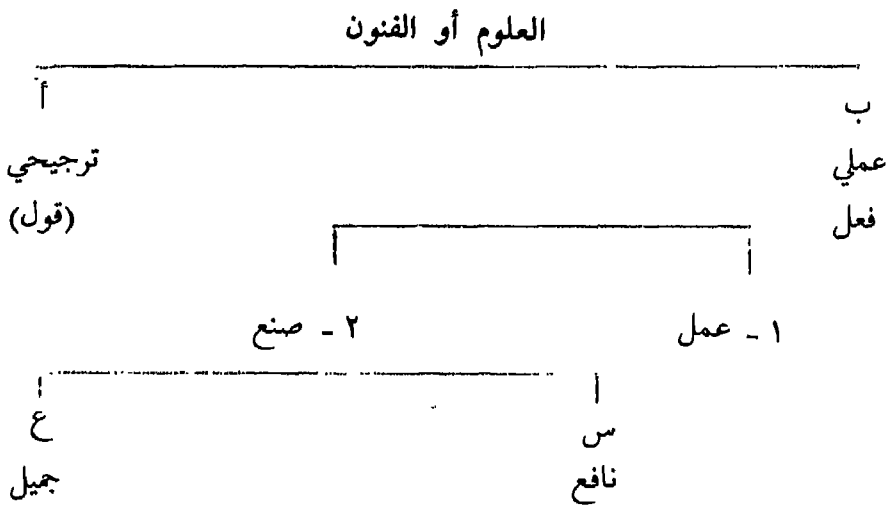
يظهر أن المشكلة الكبرى أمام المنظر هي كيف ـ يجتنب هذه الإغراءات ، أو ، ربما من الأفضل ، كيف يضمهما كليهما ، وبذلك تكون لديه نظرية مزدوجة أو مفارقة . اقترحنا أن أفضل فرصة أمامه للقيام بهذا موجودة في واقع الاستعارة الغريب ، وهو ربط العينين بالمغزى ، توافق أو تواجد تجسيد شتى النوازع

الانفعالية ، أو طريقة لمواجهة أو تأكيد شيء جدي ، وفي الوقت نفسه رفض اللعبة التعليمية التي تدفع بها الطبيعة إلى الأمام ـ أمام كل من الفنان والمنظر .

لا تستطيع نظرية في الفن أن تعيش دون مصطلحين أساسيين على الأقل ـ ليقفا في تعارض جزئي ويمنعا النظرية من أن تنهار في الحرفية أو تحصيل الحاصل . وفي الوقت ذاته فإنها لن تكون نظرية على الإطلاق ما لم تحاول أن تفرض على هذين المصطلحين صلة توافق ضرورية ، أو أن ترى كلاً منهما في الآخر ومن خلاله . لعل أفضل مصطلحين نقديين ، أبسط وأشمل وألزم ، هما «الصنع» و«القول» (إذا كان المصطلح الأخير يجب أن يفهم على أنه يشمل تتمته التعبيرية في مصطلح «الرؤيا» : (فالرائي دوماً قوال) . أو الإبداع والاكتشاف ، بحسب ما ينص عنوان آخر كتب أحد الفلاسفة . «الصنع» هو التشديد الأرسطي ، أما «القول ـ الرؤيا» فتشديد أفلاطوني ورومانتي . يبرر هذا الاستقطاب إستحالة اجتماع العنصرين معاً دون انهيار الشعر وفقدانه ، كذلك استحالة أخذهما في ثنائية صارمة أو فصلهما دون الخسارة ذاتها . تحت هذين العنوانين الرئيسيين المتكاملين المتعارضين نستطيع أن نضع قائمة بلا نهاية للنقائض التي تبزغ في أطوار مختلفة من المجادلة النقدية : المسرحية ضد البيان ، الاستعارة ضد الواقعة الحرفية ، العينية أو المحسوسية ضد التجريد ، الكل ضد الجزء ، البنية بكاملها ضد الالتماعة عند لونجينوس أو كروتشه ، الاشتمال ضد الاستبعاد ، اللذة (و) الألم ضد اللذة (أو) الألم ، التناغم (أو الإنسجام) الأرسطي ضد المحاكاة الأرسطية ، الفن بكامله ضد الفن الرومانتي أو الكلاسي ؛ أخيراً ، وبصورة أساسية ، العمل الأدبي ضد أي من المؤلف أو الجمهور . الفن أو الشعر هو الوضع الغريب الذي نرى فيه كل فرد من الزوجين في ضده أو من خلاله : الصنع من خلال القول والقول من خلال الصنع .

أحياناً يمكن أن يتعلم المرء ، ربما شيئاً ذا قيمة قصوى من أكثر خطط الفلاسفة تجريداً . لنلق نظرة ختامية على تصنيف أرسطي سكولاني للفعاليات العقلية الإنسانية أعيد نشرها مؤخراً في كتابات جمالية للفيلسوف جاك ماريتان من السكولائية الجديدة . يقول التراث أن الفعاليات العقلية المنهجية (من فنون

وعلوم) أما أن تكون ترجيحية (كالميتافيزيقا والرياضيات) أو عملية ، والعملية أما أن تهتم بالعمل (الأخلاق والسياسة) أو بالصنع (الفنون) ، ثم أن فعاليات الصنع هذه تنقسم بعد ذلك إلى فنون نافعة وفنون جميلة ـ والأخيرة هي الصنف الذي نجد فيه الشعر . ومع أننا لن نخاصم الجماليين حول الرسم والموسيقى ، فربما كان الشعر هو الفن الجميل . يرى المستر ماريتان أن ما يدعوه «شعراً» هو جوهر الفنون الجميلة كلها ، فهو مبدأ اتحاد الذاتي مع الحقيقة المواقعية الموضوعية . وربما أن المبدأ اللفظي في الواقع يعمل في الشعر بصورة ظاهرة أكثر مما في بقية الفنون فإن هذا على الأقل يضع تأكيداً خاصاً على صلة التوتر التي تربط بين الفن الجميل (والشعر بخاصة) والفنون الأخرى ، وبين الفن عامة والعلوم . فهنا يزدوج الفن والفن الجميل ، على مرحلتين ، من اتجاه منشأ هما غير الترجيحي ويرجعان من خلال وضع «الصنع» (بوصفه متميزاً عن العمل) الى وضع «الجميل» (بوصفه متميزاً عن النافع) . إن هذا الوضع الأخير ، «الجميل» هو الوضع الذي يشرع فيه الفعل بطريقة خاصة بالترجيح (القول ـ الرؤية) . لنتأمل في الجدول التالي :



بهذا ، دعونا نردد أوسع دروس تاريخ النقد :

١ ـ إن الفلسفة العامة العملية الذرائعية تخذل أ وب ، ومن ثم لا توجد إمكانية لنشوء مشكلة عن الفن . يقول ريتشاردز : «حين ننظر الى صورة ، أو نقرأ قصيدة ، أو نستمع الى موسيقى ، فإننا لا نفعل شيئاً يختلف تماماً عما نفعله ونحن في طريقنا الى المتحف أو حين نرتدي ثيابنا في الصباح» .

٢ ـ المذهب الوظيفي في نظرية الفن تحذف س وع ، فتكرر وتنم العملية الذرائعية العامة في إرجاع أ إلى ب . يقول أريك جيل «إن صنع غليون هو من مهمة الفنان مثل صنع اللوحات أو القصائد» .

٣ ـ إن النسخ الأفلاطونية عن الفن والجمال (بما فيها نظرية جاك ماريتان في السكولائية الجديدة) والنسخ المثالية تماماً من المذهب التعبيري ، كمذهب كروتشه ، تضع الجمال المتعالي تحت (ع) ، ولو أن هذا الجمال بتعريفه بأنه متعال منتشر في كل مكان ، وبالتالي فهو موضوع مناسب لأكثر الفعاليات الترجيحية تعميماً . يقول كروتشه : «إذا كان المثل فناً ، فلم لا تكون الكلمة الواحدة فناً ؟» .

٤ ـ نظرية الفن التعليمي من أفلاطون إلى يومنا هذا ، تتمم أيضاً بطريقتها الخاصة حركة العودة من اليمين إلى اليسار وتحكم الفن بضوابط أ مباشرة ، أي بالحقيقة الفكرية المصاغة على شكل مفهومات . وبذلك يغدو الشعر فن «قول» شيء «صحيح» سواء عن الله أو الطبيعة أو أية فعالية إنسانية . فسقراط يتساءل : القبطان أو الشاعر ، أيهما يعرف أكثر من صاحبه كيف يقود مركباً في عاصفة ؟

يبقى أن نظرية عن الفن الشعري أو الجميل يجب أن تفعل مع ذلك شيئاً مختلفاً . يجب أن تؤكد بمصطلحات مختلفة ، وبطرائق متنوعة ، وبالاتفاق مع مطالب ديالكتيك العصر ، شخصية ع (الشعر) الخاصة بوصفها اتحاداً متوتراً للصنع مع الرؤيا والقول .

٣٠

مفهومات الرواية الحديثة

١ ـ جماليات الرواية العليا	ايرفينغ هـ . بوخن
٢ ـ الرواية الحديثة المتباينة الوجوه ، شكلاً ووظيفة	ألان وارن فريدمان
٣ ـ القصة والحقيقة	مالكولم براد بوري
٤ ـ شخصيات (ضد التشخيص) في الرواية المعاصرة	ماكس ف . شولتز

جماليات الرواية العليا

ايرفينغ هـ . بوخن

تظل الرواية ، بفضل الإقناع الحق ، أكثر الأشكال الأدبية استقلالاً ومرونة وقدرة .

هنري جيمس

يلوح لي أن النظرية أبغض شيء للرواية .

بريان غلانفيل

أطرى هنري ميلر العماء (Chaos) لأنه تمنى أن يرأس ظرفاً من الكمال البدائي يتجاوب مع المطالب الجريئة لرؤياه :

وضعنا ، أنا وبوريس ، نظرية جديدة لنشأة الأدب ، وسوف تكون كتاباً منزلاً جديداً ـ آخر الكتب المنزلة . كل من لديه شيء يقوله سوف يدلي به هنا ـ مغفلاً سوف نستنفد العصر لاكتاب بعدنا ـ للجيل التالي على الأقل . . . فسوف

نضع فيه مايكفي لنعطي كتاب الغد عقد رواياتهم ، ومسرحياتهم وقصائدهم وأساطيرهم وعلومهم . ستمكن العالم من العيش عليه لألف سنة قادمة . فهو هائل في دعاواه . والتفكير فيه يجعلنا نرتعد تقريباً .[1]

في وسع ميلر الادعاء بأن «مدار السرطان» سيكون آخر كتاب ، لأنه من الناحية النظرية على الأقل ، لدينا كتاب أول يحمل بالتفصيل كل الدوافع الأولية للصورة الأصلية ، تماماً كما أن آخر كتب ميلر سوف يكن جميع المصادرالرئيسية لمضمون الكتاب الأول . مثل هذه الرواية العليا ، شأنها شأن كتاب ميلر المنزل ، ذات تعاقب أبدي أو شبه أبدي أيضاً ، إذ على الرغم من أنها تنتظر بفارغ الصبر على حافة الزمن من أجل وجودها في هذا العالم إلا أن إمكاناتها لاتستنفدها أبداً أية حساسية منفردة في التاريخ أو أي تاريخ للحساسية . وعلى كل ، وخلافاً لآخر كتب ميلر ، فإن الرواية العليا تمسك بقدر ماتعطي ، لأنها تذكر الروائي بأن وفرة الإمكانات التي يصنع منها مجموعة اختياراته الرئيسيةالأصلية لا تضفي الوفرة بصورة آلية على الرواية الخاصة التي وضعها . وبعبارة أخرى ، تحتفظ الرواية العليا بغناها النهائي لتقصر البحث عن الخصب على الختام . فإن أخفق الاختيار الأصلي أن يثير اثارة كاملة أو أن يحتوي احتواء له مغزى عملية اكتساء الشكل باللحم ، فإن الرواية العليا قابلة للتفاوض دائماً وأبداً ، وان كان ضمن شروط أقسى . وهذه النظرة الراهنة التي تفتح الطريق إلى نظرية في الرواية هي أن الشكل ليس فقط توفيقياً ومتطلباً على نحو مفارق ، ولكنه أيضاً كلما زاد تطلباً زاد توفيقية[2] . أضف الى ذلك أن مثل هذا التفاعل ليس اعتباراً محذوفاً أو نظرياً عند الروائي بل يظهر بصورة منتظمة وحميمة في النزاع المرهق بين رؤيا الكاتب وأفعاله لتجسيد تلك الرؤيا[3] .

وعلى الرغم من أن الشرك اللامتناهي للرواية العليا مُغرٍ ، تبقى الحقيقة من زاوية الرواية المحدودة أن الوقت الأبدي ليس وقتاً وأن المكان الأبدي ليس مكاناً . وفي الواقع ، على الرغم من أن لدى كل رواية ماترغب به الرواية الأخرى ، فإن التبادل المباشر غير ممكن ، فاللانهائي لا يستطيع البقاء في هذا العالم أكثر مما يستطيع النهائي أن يتجاوز حدود الزمان والمكان . والتوازي الدائم الذي

يعين التوتر بين الرواية العليا والرواية المحدودة يكمن في الخلود والموت ـ في البدايات اللانهائية والنهايات الفانية . وعلى كل ففي هذا الميدان يكمن إيجاد تسوية ملائمة : حسنة أو سيئة . فيظهر وعد الرواية الخالد بمظهر أن الوقت والزمان المحدودين سوف يقبلان ويؤكدان كشرين ضروريين في رحلة طموح إلى الزمن أجمع (الزمن الأبدي) والى المكان أجمع (الى المكان الابدي) . والمجازفة المتقلبة تظهر على صورة أن الزمان والمكان المحددين مكروهان ويعتبران شراً أكثر منهما ضرورة في رحلة تضيق وتضيق حتى تعيدنا قسراً إلى الزمان والمكان المحددين .

وما أريد الآن أن أستخلصه من هذه المناقشة العجلى ـ سواء أكان وهماً كبيراً أو ادعاء قليلاً هو أن للشكل الروائي كيانه المتميز والمنفصل بمعزل عما يضع فيه الروائي أو مايصنع منه الناقد . وبعبارة أخرى ، إن فعل الاحتواء الفني أو النقدي لا يقوم به الفنان وحده أو الناقد وحده بل يسهم فيه الشكل ذاته . والتسليم بالعكس يعني افتراض أن ليس للنوع كيان مخصص أو قوانين تحكم طبيعته سوى ماينقله اليه الروائيون أو النقاد . وينجو الروائيون بعامة من مثل هذه المقدمة الافتراضية لأن المطالب التي يقدمونها للشكل تستدعي مطالب مضادة يقدمها الشكل . وبعبارة أخرى ، ليست العلاقة الأولية مع القصة المحدودة علاقة نهائية أبدية بل تعاود الظهور في العلاقة الجمالية الزمنية التي يحتفظ بها الروائي مع عالمه الذي يوشك أن يبدعه . وأياً كان مايتحكم في الاختيار من الإمكانات الوفيرة الممنوحة للروائي ، فإنه حتماً محاط ، أو مغمور ربما بسخاء عالم الإنسان والمادة . ومن المؤكد أنه يمكن الاحتفاظ بالتحكم أو استعادته عن طريق غرسه في شخصية مركزية تستحوذ عنوة على كل مايحدث وبذلك توقف المد . على أن ضغط الشكل الرفيع يذكر الروائي بأنه قد اختار ـ اختياراً نهائياً يضيق باستمرار ـ وأن عليه إما أن يتخلى عن الكل أو يكافح في سبيل كلية وجهة نظر واحدة . وقد يتوارى الروائي في مطاوي التاريخ أو الأسطورة ويترك للقصة أن تروي نفسها بشكل عضوي . على أن الروائي نفسه قد قام باختيار نهائي أكبر ، وإن كان عليه أن يتخلى عن تفرد الفردية أو يسعى وراء النماذج البدئية للفردية . وأياً كانت

الاستراتيجية التي استخدمها المؤلف ، فما لم ، وإلى أن ، يتحقق من أن كفاحه الشخصي الفني هو من نفس نوع النزاع بين الرواية العليا والرواية المحدودة ، فلن يشرك روايته في رحلة إلى كل زمان ومكان ولن يشترك مع روايته في تأليف عالم دائم التقلب . فالاختيار الأولي يلازم الرواية إلى نهايتها ، ومالم تستدر تلك النهاية الفانية وتعد أدراجها إلى أصولها التي لاتفنى فإن الشكل لايتحد أو يتوتر بقوة[٤] . ولايعين مغزى رواية أي مذهب شكلي فريد يفصل الكيان الجمالي عند الكاتب عن الكيان الجمالي للشكل[٥] . إن مايعنيه كثافة الصلة بين فردية أية رواية والطبيعة الجماعية للرواية العليا ، إن معظم الروايات الفريدة الخالدة جماعية بطبيعتها مثلما أن الرواية المحدودة تتكيف في الشكل مع الفردية .

وعند المنظّر أن القيمة الإضافية التي تدعوه إلى تبني الرواية العليا هي أنها تحثه على تغيير النظرية . فإذا كانت النظرية تسكن مبدئياً في المقام الرفيع الخالد المحفوظ للرواية المحدودة ، فعند ذلك إما أن تزدري الروايات المتوسطة الجيدة التي ليس لها دعاوى أوليمبية أو أن تجازف بضبط وتحديد الجوهر الذي يتجاوز قدرتها على الصياغة . وإن كانت النظرية في جوهرها راسخة في الأرض وتشكل نفسها بأسلوب متقلب بحسب صور نهائية نسبية للإمكانات اللانهائية ، فعند ذلك تنصرف عن التجاوب مع الأعمال الجريئة لتنصرف حصراً إلى نوعيات تمنع من الشمول . ولكن إذا وضعت النظرية نفسها في منتصف الطريق بحيث تخضع لتقاطع مجريي الخلود والموت اللذين يحيقان بالروائي ، فإن المنظرين عندئذ لن يتمكنوا فقط من تطوير نظرية تغذيها تضاربات الشكل وتواطآته ، ولكن يقيسون أيضاً إنجاز الروائيين في مدى يتراوح من البشر الفانيين إلى أنصاف الإلهة ، ويساوي ذلك في الأهمية أن مثل هذا الخلط بين السماء والأرض يمنح النظرية المنظور التاريخي الذي يساعدها على بروز قدرة الرواية على إبداع إمكانات جديدة وبعث أشكال قديمة ، وحتى استيعاب آخر الكتب والروايات المضادة[٦] التي تسعى إلى إسكات الرواية أو تهديمها ، لأن الاكتمال الجمالي للشكل لايدرك بمعزل عن ثرئه التاريخي . ومن سوء الحظ أن النظرية الراهنة للرواية التي ترد غالباً كتقنية للرواية [٧] تفترض الرواية خالية أو مفرغة من أي تكامل جمالي يمكن معالجته أو

تعريفه بالمطلق النهائي . ومن سوء الحظ أيضاً أن مثل هذه الافتراضات مؤيدة غالباً بنظرة إلى تاريخ الأدب أما أن تنكر أو تفقر الكيان الجمالي للرواية أو طبيعتها القلب فتخلق مزيداً من العقبات في طريق دراسة الاثنتين .

التاريخ هو وضع الأبدية في الزمان

لانغميد كاسرلي

الكمال لايتاح إلا في القصة القصيرة فقط ، ولايتاح في الرواية . فالقصة القصيرة أشبه بغرفة ينبغي تأثيثها ، أما الرواية فأشبه بمستودع .

آي . بي . سينغر

الطريقة التاريخية المتبعة في احتواء الرواية هي وضعها في مكانها - هي إخضاعها للسرد ، كما فعل روبرت شولز وروبرت كيلوخ[٨] ، أو منحها شكل تخييل ، كما جادل نورثروب فراي[٩] . ويستحق فراي أن نتابعه في هذه الناحية . فهو يعترض على «نظرة الرواية المركزة إلى التخييل» لأنه يعتقد أن التخييل ينبغي ألا يقتصر على الرواية ولأن كتاباً من طراز سويفت وكاريل لايجوز حرمانهم من حقهم في أن يعتبروا مخيّلين . وبدلاً من نظرة الرواية المركزة ، يقدم فراي تصنيفه للرواية في أربعة أشكال ، وهو تصنيف صار الآن شهيراً بحق ، الا أن هناك عدداً من المشكلات ، ليس أقلها تلاشي مصطلح «رواية» تماماً للتعبير عن شكل شامل واستبدال «التخييل» بها . وهو غير معروف بكثرة تجعله يصلح كتقسيم فرعي . الهدف واضح : الإسراع بسويفت وكارليل لإدخالهما في البوابة ووضعهما في منزلين منفصلين للتشريح والإعتراف . ولكن من الواضح أن أكثر التعريفات انارة للانواع الفرعية ليس بديلا عن تعريف النوع ذاته ، مهما كانت تعييناته . يضاف الى ذلك أنه لم يتساءل أحد حتى الآن لماذا قسمت الرواية أو التخييل نفسها الى

هذه المجالات الأربعة المخصصة ، وماهي القواسم المشتركة التي تربطها معاً ـ إن وجدت ، وماإذا كانت أصناف فراي التي تحمل ملامح ختامية ، ستمنع من إيجاد صنف خامس أو سادس . ومهما يكن من أمر ، لو أن فراي ، بدلاً من تحويل الأشكال السريع او تجاوز نقطة النشوء الصعبة ، أصر على أن الرواية أو التخييل ليست شكلاً قابلاً للتعريف بل هي شكل متحول لوصف الرواية وصفاً مناسباً على أنها عملية وليست ناتجاً . من المؤكد أن ليس من الهين القول بأن الرواية ليست أكثر من طريق للسفر بدلاً من أن تكون نقطة الوصول ، وأنها دعوة إلى التجوال أكثر منها محراباً آمناً ، وأنها أقرب إلى طريق يدخله الإنسان ويتسكع فيه عبر هذا العالم أكثر منها مكاناً مؤكداً للراحة بعد الحياة ، من المؤكد أن الرواية بالإجمال ديمقراطية ، وأن الأحمق الذي يعبر هذه البوابة الهائلة سوف يحشر مع الموهوب . على أن تجاوز انفتاحها الديمقراطي غير المميز من أجل رحلة سريعة إلى الأمكنة المحفوظة للارستقراطية ، لا يفصل فقط الحاج عن جنته بل يطمس أيضاً طمساً كاملاً أي تساؤل عن قضية لماذا يبقى الموهوب في الرحلة على قيد الحياة ولا يبقى الأحمق ؟

هل يعني هذا أن كل فعل من أفعال التعريف التاريخي يجب أن يخر ساجداً عاجزاً أمام الطبيعة الرجراجة للرواية أو يستقر تجاه تعريفات مبهمة إلى حد يستحيل معه أي وضوح فعلي ؟ مفتاح المشكلة هو إقامة الجسور ، كما كان الأمر مع النظرية ، إلا أن التمركز هنا تاريخي ومع النظرية ميتافيزيقي . إن الادعاءات والادعاءات المضادة لنظرة الرواية المركزة إلى التخييل أو نظرة التخييل المركز إلى الرواية ـ طالما ظلتا متضادتين وليست إحداهما نسخة عن الأخرى ـ تقتصر على استبدال لإحدى الإيديولوجيات الأدبية مكان الأخرى ، واستبدال مخطط زمني بآخر . فما نحتاج إليه نظرة إلى الرواية مركزة تركيزاً تاريخياً تحكمها نظرة إلى التاريخ مركزة تركيزاً روائياً . إن طريقة فراي المميزة في الشكل هي أن يثبت نفسه برباط يشده إلى المرحلة الكلامية ومن ثم يرجح كفة الترتيب الزمني لصالح التخييل بوصف الشكل الاكثر سيطرة . ويساوي ذلك في التحريف مقاربة حديثة تستعمل سيطرة الرواية لتتراجع إلى الوراء وتصغر صوراً تقع في النهاية القديمة من

خط سير التاريخ . ولكن إذا كان لنظرة الرواية المركزة إلى الرواية أي إسهام واضح تسهم به فيكون بفكرة أن الرواية باعتبارها شكلاً متقلباً تتحرك اماماً وخلفاً في الزمان والمكان وأنها متقدمة متراجعة معاودة كالتاريخ تماماً . دعوني أتفحص هذا الانتقال بين الماضي والحاضر بنوع فرعي يجلب بعض المشكلة على فراي .

أحد اعتراضات فراي على نظرية الرواية المركزة الى التخييل هو أن مثل هذا الاعتراف العابر يقدم إلى الرومانس النثري . وبما أن الرومانس النثري أقدم من الرواية فقط ، يشتكي فراي من أن الرومانس النثري «قد طور بالغلط الوهم التاريخي بأنه شيء على وشك النمو ، وأنه شكل فتي ومتخلف»[١٠] ، ولكن من الذي خلق المشكلة أو رعى الوهم ؟ هل هم الروائيون أم مؤرخو الأدب ؟ فبواسطة تثبيت الرومانس النثري تثبيتاً صارماً في مجموعة مسماة من العوامل التاريخية من جهة ، وبواسطة الإخفاق في التعرف إلى طبيعة الشكل المتقلبة التي يجب أن تستجيب المرة بعد المرة إلى الأشكال المبكرة من جهة أخرى ، جعل فراي نظرته إلى التاريخ سكونية مثل نظرته إلى الشكل الأدبي ، الحقيقة أن تطور الثقافة قلما يكون صافياً أو سلساً أو أصيلاً تماماً ، وقد ظهرت روايات الرومانس النثري بعد أن اجتازت شباب تاريخها ـ على الرغم من تثبيت فراي لها . من المؤكد أن نظرة الرواية المركزة إلى التاريخ المتقلب قد تجنب الكبرياء السخيفة لدى ف . آر . ليفيس الذي منح «مرتفعات ويذرينغ» ابتسامة وسعى إلى تصديرها لمجرد أن أميلي برونتي لديها الجرأة لتكتب رومانساً نثرياً حين لم يكن يفترض فيها أن تفعل ذلك نزولاً عند التراث العظيم ، وكذلك التبادل السخيف الذي اقترحه ريتشارد تشيس الذي سعى إلى استيراد الرواية لأنها تدعم الرومانس الأمريكي .

أما فيما يتعلق بسويفت وكارليل فإن فراي يدور حول قضيتهما : فما يعين فعلاً إن سويفت وكارليل نالا حقهما ليس تبرير نتاجهما على أنه تشريح أو اعترافات بل تعيين ماإذا كان تشريحهما أو اعترافاتهما التي تتوقف أصلا على غزارة الرواية قد خضعت أيضاً لضغوط مناظرة من ذلك النوع . وبعبارة أخرى ، ثمة تشريحات واعترافات تخييلية وروايات تشريحية واعترافية ، وليسا بشيء واحد . ولو أن سويفت ركب رأسه ورفض الخضوع لطالب الرواية بابداع عالم متين تمسك أجزاؤه

بعضها بعضاً بتوتر الأضواء ، فعندئذ يكون ماتبدعه مهارته أثراً سياسياً أو اجتماعياً تخييلياً وضع منذ بدايته بشكل لايتحمل أي تدخل . وبالمثل ، لو أن كارليل ، جدلاً ، أبدع عملاً كانت طبيعته المتناقضة متوازنة وليست ترجيحية لكتب اعترافاً تخييلياً في جوهره لكنه ليس رواية اعترافية ، فليست الرواياتِ قطعاً صدئة من آلة تحتاج إلى ملاحظات هامشية تزيتها لتعيد إليها مرونتها ولا سلسلة من مواعظ فلسفية فضفاضة يلزمها هواء الحياة النقي . وتنبثق مثل هذه الحيوية في الروايات الهامة من الجهد الجمالي في الشكل وتغتني بجهود أدبية إضافية ، لكنها لا تتثبت . وفي النهاية لا نستطيع أن نعجب من قدرة الرواية المتقلبة على العمل خلال التاريخ (وبخاصة الان) من حيث هي أرفع آلة زمانية ـ مكانية ، كما لا نستطيع أن نرهقها بعبء تاريخ أدب يجوف الشكل ويعالج تطور الثقافة كما لو كان يسير في اتجاه واحد .

٢

أنا رجل على قيد الحياة ، ولهذا فأنا روائي . ولأني روائي ، أعتبر نفسي أرفع من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . وكلهم ضليعون في جوانب مختلفة من الإنسان الحي ، إلا أنهم لايقبضون على ناصيته . . . فقط في الرواية نجد كل الأشياء تأخذ دورها الكامل .

د . هـ . لورنس

النظرية كما تقوم الآن نظرية نقد روائي أكثر منها نظرية روائية ، وقد حققت تكاملاً داخل ذاتها أكثر مما حققته في حدود الشكل الذي تسعى إلى إدراكه ، والسبب واضح : ليس للرواية هوية ثابتة ولن يكون . كذلك لن يمكن التقرب من مراوغتها المتقلبة إلى أن يكون إدراك الشكل معتمداً على مساهمة الشكل في الإدراك . هذا التبادل الجمالي ينقل إلى الرواية مركزها التفاوضي ، لأن الروائي يحرك مضمونه باتجاه المعنى الذي يجد فيه الرواية تسعى إلى تشكيله . إن ما قدره نيتشه في الإنسان يمكن تطبيقه في الرواية : «العظيم في الانسان أنه جسر لا غاية ، وما يمكن أن نحبه في الإنسان أنه (يمضي عبر) وأنه (ينحدر)»[11] ومن المؤكد أنه

تحت ضغط عصر وتراثه الأدبي يمكن تعريف اتجاه الرواية بمقدار معقول من الضبط ، إلا أن هذا في أفضل الأحوال مطلق ثقافي مؤقت أو زمني وأي تعمق يعني تعرية التاريخ والرواية كليهما من عدم إخلاصهما للترتيب الزمني أو من خطيئتهما الفنية ، فما يمكن تعريفه بصورة مشروعة بحدود نظرية هو أن الرواية تتوسع وتتقلص على حدود الخلود والفناء . وما يمكن تفحصه على نحو ذي مغزى في الحدود النظرية والتاريخية هو التحالفات الخاصة التي تعقدها الرواية لتحتفي بالمطاليب المبكرة والمصغرة لهذه التخوم .

على الدوام ، كان الاندفاع الأساسي والثابت للرواية نحو الفخم أو الحميم أو مزيج من كليهما . ومن المحتم أن للفخم صلة بالزمني وبالامتداد الجمعي للملحمة والأسطورة ، عبر تاريخ طبيعي أو مفترض . ولابد أن الحميم مستغرق في الاستبطان وفي المركزية الأسطورية لحساسية الفرد عبر علم النفس ، عن تواضع أو يأس . الفخم والحميم ليسا حليفين عرضيين أو اتفاقيين تابعين لأغراض الروائي . بل إن في سعي الأول وراء تعريف جمعي والثاني وراء تعريف فردي كل خصائص الرواية . وسبب كون التاريخ حليفاً طبيعياً للرواية هو أن كلاً منهما لم ينته . فليست جميع الدلائل في متناول اليد وربما لن تكون ، وبذلك فلا يكتفيان بأن يدعم كل منهما الآخر فقط ، بل لابد أنهما يتبادلان المعونة في المغزى : الرواية تسجل صورة[1] (شكل) التاريخ وتاريخ الصورة (الشكل) . وسبب كون علم النفس حليفاً طبيعياً للرواية هو أنهما كليهما معلقان عند نقطة التقاء العقل بالمادة . والنتيجة هنا أيضا متبادلة : الرواية تسجل صورة العقل والمادة ، وعقل ومادة الصورة . من المؤكد أن الروائيين من قبل ومن بعد كانوا يعرفون أن مثل هذا الغنى في الفخامة أو في علم النفس يستعصي على التحكم ـ ومن هنا جاءت محاولة حصر المضاعفات المتكاثرة للتاريخ بواسطة التوصل إلى الحادثة التي تسبق الأسطورة وجمع خصائص المعاودة الكلاسيكية ، كما سعى الروائيون من قبل ومن

(١) كلمة Form هنا مستعملة بمعناها الفلسفي الافلاطوني (صورة) وليس بمعناها النقدي (شكل) . وقد أوردت المعنيين لأضع القارىء في الجو الذهني للمؤلف (المترجم) .

بعد إلى تثبيت التفصيلات التي لاتحصى والدائمة الحركة في الحياة الجوانية بواسطة التوصل في النهاية الى نماذج مفردة تعد باستمرار بقاء النموذج البدئي . غير أن مثل هذه المقاومة لخصب لاحدود له ليست من تحقيق النقد أو النظرية وانما هي استجابة جمالية للمطالب الجمالية التي يفرضها الشكل ذاته في الأصل ، فقد يحتاج النقاد إلى روايات كي يكونوا نقاداً لكن الروايات لاتحتاج إلى نقاد لتكون روايات ، وفي الواقع ، حين ننظر على قضية أباحية الرواية من ضمن هوية الشكل الجمالية لابدونها ، يتضح أن الروائي البارع يكون تحت رحمة اندفاع الرواية اكثر من أن تكون براعة الرواية تحت رحمة تلاعب الروائي . ولعل جميع اخفاقات الروائيين تقريباً ، والهامين منهم بخاصة ، تعود الى الوفرة المهلكة ، فالوفرة تضخمت حتى فجرت رواية فيلدينغ «توم جونز» ، وأغرقت رواية كونراد «نوسترادمو» وبالغت في صقل حساسية بروست ، وقلبت جويس في «يقظة فنيغان» إلى فنان يسخر من نفسه بالمحاكاة .

إن السبيل إلى فنية الرواية يكمن في تنظيم غزارتها ، فما يجعل بعض الروائيين يستهلكون أنفسهم في روايتهم الاولى ليس أنهم قالوا كل شيء بل لانهم لم يستنفدوا كل الطرق لقول كل شيء . وأيا كان الاختيار الذي وقع عليه الروائي في الأصل من المستودع اللامتناهي للإمكانات المتاحة له ، فإن كل مااستعبده يرافقه ويغويه خلال الطريق ، والطريق المهمل يظل في مكانه دائماً لكي نرتد إليه أو نؤجله مرة أخرى . وعندما يحيط مؤرخو الأدب أو النقاد رواية مابروايات أخرى تشابهها فانهم يضاعفون بشكل جوهري طيف الاختيارات المتاحة لكل عضو من هذه الجماعة . وحين يكون اختيار الروائي صائباً تضع البدائل التي ترافق عمله أنفسها في مقام التوابع غير المنافسة مؤكدة صواب اختياره الاصلي . أما حين يكون اختياره طائشاً تغدو البدائل جزءا من المقاومة المضادة التي يقوم بها الشكل وتدخل في منافسة مباشرة مع السياق الرئيسي في الرواية وتهدد وحدتها وتماسكها ، وتقدم خاتمة «بيلي بود» مثلاً له وضوح غير مألوف عن فردية تنظم وتدعم الغزارة المتضاعفة .

وتعرض نهايات ملفيل المتضاعفة ، لأسباب فنية وساخرة ، سلسلة من

الطرق البديلة المرفوضة لرواية قصة «بيلي بود» وبما أنه يمكن أن هذه البدائل لم تخطر فجأة لملفيل بعد أن انتهى من تأليف وإنما كانت متواجدة ولعلها أغرته بالاختصار أثناء التأليف ، فقد عرف ملفيل العملية الابداعية على أنها في جوهرها ليست فعل تعبير بل فعل مقاومة ، وقد مكنته خواتيمه المتضاعفة من الحظوة بمجد الفعلين معا . وقد جاء في تصريحه الايجابي أن الفن ـ مزيج ملفيل الخاص من الرومانس والواقعية ـ وحده في وسعه أن يروي قصة «بيلي بود» ، أما تصريحه السلبي فهو أن غير الفن مما له تبرير خاص أو مما هو رومانس مفصول عن الواقعية يستطيع فقط أن يشوه قصة «بيلي بود» الحقيقية . إن الخليط المتضارب من التعبير عن الذات وكبحها ، من الكبرياء البادية بمهنته وخضوعه الظاهر لفنه ، لايعكس بدقة فقط العملية الجمالية للرواية من حيث هي حل وسط بين السيطرة والاستسلام ، بل يوحي أيضاً بأن الرواية ، بعيداً عن استعباد أو عرقلة التصنيف الذي يقوم به المنظرون أو النقاد ، تقود عملياً مثل هذا التصنيف من الخارج بواسطة الكوابح التي تأتي من الداخل . وما من مكان يتجسد فيه التفاعل المكبر والكابح بين المبدع وابداعه وبين السيطرة والاستسلام أكثر من الطريقة المتضاربة التي تبدأ بها الرواية وتنتهي .

٣

في الحقيقة ، وبصورة شاملة ، لاتقف العلاقات عند حد .

هنري جيمس

إن غياب أي ضغط توجهه النهاية ، أو بعبارة أكثر إيجابية ، أن الوعد بالخلود يستدعي كلاً من بداية بلا حد ونهاية بلا حد . وفي الواقع ، وبفضل كون الرواية عالماً مستمراً في عالم أكبر وممتداً فيه ، لايفترض بها أن تنتهي . وهي بطرق كثيرة ، لاتنتهي . فمن السهل وضع المسلسلات ، ومن السهل عملياً أن تكتب . أضف إلى ذلك كون الممارسة النقدية المألوفة تجعل من جميع أعمال الكاتب

عملاً واحداً أو تجعل منها أعمالاً يستمر أحدها في الآخر ، وذلك بتمحيص الشخصيات والمواقف والموضوعات والبنى المتكررة . وأخيراً من المؤكد أن الرواية لم تزدهر منذ زمن طويل بالمسلسلات عرضاً ، حيث تدرب أجيال من الكتاب على تدبير نهايات ، مع أشياء أخرى ، قابلة على الدوام لأن تنقلب على بدايات انتقالية ، ولكن من الواضح أنه يجب التفريق بين الطريقة التي تبدأ بها الرواية والطريقة التي تنتهي بها .

إن المشاهد الغزيرة التي تتقدم بها الرواية ، بصرف النظر عن غدرها ، مرآة دقيقة لامكانيات الدخول الى هذا العالم والتسكع فيه . ولكن مشهد اللانهاية الذي تقدمه الرواية بواسطة رفض الاستنتاجات ، بصرف النظر عن إغرائه ، هو مشهد مخالف لهذا العالم . إن اختتام الرواية من أكثر النقاط خطراً لانها بالضبط المنطقة التي يكمن في دغلها الوحش الجمالي ـ فهي مصدر المقاومة المضادة في الرواية . وتحت وجه الغزارة المحسن تختفي الصورة المروعة للأجل المحتوم . ولحظة يبدع الروائي بداية يطلق على نحو غير معلوم نهاية لايمكن رؤيتها ، إن فعل الإبداع الواهب الحياة يحكم بتلك الحياة للموت . وعلى التخوم المشتركة بين الخلود والفناء تكون الغزارة وجه المضمون والختام وسيلة الشكل . إن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها الروائي أن يخرج حياً من العناق حتى الموت هي أن يقلب عـدوه الى حليف ـ أن يستخلص وعدا قبل الفجر ، كما فعل يعقوب في صراعه مع الملاك . الوعد هو أن يقلب عملية القطيعة التي لايستطيع منع وقوعها ، إلى عملية انعطاف نحو الخارج . لايتوصل الروائي إلى البقاء بتلهفه إلى الخلود الشخصي أو بانهياره يائسا قبل أن تعشى عيناه نهائياً ، ولكنه يبقى بأن يستخلص من الموت شكلاً يدعم ويزيد الحياة في روايته . وقد يبدع مسرحية جمالية ، كما فعل ملفيل ، تبقي على قيد الحياة معضلة الاختيار بين الأشكال التي تحيي أو تميت . وقد يقسر الموت ، كما فعل جويس ، على أن يقطن الأساطير القديمة ثم يمضي ليبدع رواية تجسد على الدوام أسطورة يطرد منها الموت وتنجلي الأسطورة حية تسعى في دبلين . وقد يسيطر على الموت ، كما فعل شتيرن ، بقسره على أن يتخم نفسه مثل سربيروس في تكاثر أبدي إلى أن ينفجر ويجبر على أن يعيد

الى الوجود غزارته التي لاتنفد والتي تتجاوز الموت . وقد يندفع ، كما فعل هيس ، إلى الموت بغرام ليقتل مرة وإلى الأبد الفكرة السخيفة بأن الانسان كيان منفرد وليس مجرة من النفوس التي تطالب بأن تعيش في حياة واحدة ضربا من الحيوات المتنوعة يحفظ خارج الحياة بواسطة البعث . وقد يقتفي خطى كافكا في «مستعمرة العقوبة» فيقيم في روايته آلة لها صورة تتطابق مع معنى الحياة في محدوديتها وتجعل خلاصة رفيعة لتماسك الرواية الجمالي . وأخيراً ، وكما جعل توماس مان فيلكس كرول يفعل ، قد يعتنق الروائي تعالي المتحول كمفر مشروع وحل أصيل لوضع نهاية مفتعلة لرواية عن الصعاليك :

إن حقيقة الوجود في هذه الحياة ليس إلا حادثة عرضية شملتني بفضلها . إن الحالة الانتقالية لاتفسد القيمة ، وهي بعيدة عن ذلك ، لأنها هي بالضبط التي تضفي على الوجود قيمه وكرامته وسحره . الحادث وحده ، وماله بدء وانتهاء ، مهم وحري بالعطف لأن الحالة الانتقالية نفخت فيه من روحها ، إلّا أن هذا يصدق على كل شيء ـ فالوجود الكوني بأكمله قد نفخ فيه الروح . وقد نفخت الحالة الانتقالية الروح في الوجود ، أما الشيء الوحيد الابدي ، الخالي من الروح ، وهو بالتالي غير جدير بالعطف ، فقد كان العدم الذي استدعى العمل والبهجة (١٢) .

وإذا كان ثمة تصور مشترك يربط ميزات الرواية القُلَّب إلى بعضها وبعض فهو المفارقة ، وإذا كان ثمة جانب من الرواية القلّب تجاهلته نهائياً فهو المفارقة المثلى التي تعرضها الرواية التجريبية . وبودي أن أختم البحث بتلخيص المفارقات المركزية في الرواية ثم أضيف تذييلاً يتعامل مع الطاقة المتقبلة للرواية التجريبية لابتكار أكثر الحلول أصالة لمشكلتي الشكل والموت .

حين أفكر بأن المهمة التي نصب لها الفنان نفسه بشكل ضمني هي خلع القيم القائمة ، وأن يصنع من الفوضى المحيطة به نظاماً من لدنه ، وأن ينثر بذور الكفاح والسخط بحيث يبعث الموتى إلى الحياة بواسطة الإنفراج العاطفي ، عند ذلك أعدو متهللا الى الافراد العظام والناقصين ، فيبعث ارتباكهم عزيمتي ، وتغدو تمتمتهم مثل الموسيقى الالهية في اذني .

هنري ميلر

أي درس جارف يقدمه الله للفنانين ! لا تخشوا العبث ولا تجزعوا من الوهم . وفي أية معضلة ، اختاروا أكثر الحلول خطراً وأكثرها غرابة ، كونوا شجعاناً ، كونوا شجعاناً .

ايساك دينسن

الرواية شكل لا يعرف بل يكتشف ، فطولها واتجاهها ومضمونها ، الخ لا يوصف مسبقاً . وليس لديها موضوع أقدس أو أدنس من أن تعالجه ، ولأنها تعد بكل شيء ففي وسعها أن تكون أي شيء . وإذا كان العالم قد أبدع من العدم دون أن يسبقه عالم آخر ، فليست نشوة الرواية بأقل تطرفاً : ففي البدء ، يكون الروائي كل شخص وكل مكان وكل شيء . على أن الطريقة التي تبدأ بها الرواية ليست بالطريقة التي تكشف بها عن نفسها . إذ تبدأ مقاومة جمالية خفية بإعاقة تقدم الكاتب وتحدي قدرته الشاملة ، ثم يتبين أن آجلاً أو عاجلاً أن الشريك الخفي في الإخصاب هو الموت ، مثلما يتبين أن الشريك الساخر للسهولة هو الثراء الفاحش . فالروائي حين يجد نفسه ازاء سلسلة بلا نهاية من الاختيارات الأولية المطروحة أمامه بكل كرم يقع اختباره على ما يظن أنه سيدعم عالمه الذي أبدعه بيديه ويمنحه شكلاً ثابتاً دائماً ، لأن كل ما تعنى به الرواية هو بقاء عالمها . ولئلا تجتاح مخاطر الفناء وعد الخلود أو تخلفه ، ولئلا تطمس غواية اللانهائي ضرورة التجسد المحدود أو تقلل من شأنها يرغم الروائي على إبداع عالم ثالث يضم جوهر

العالمين بشكل مثالي . وهو يسعى سعياً محدداً إلى نقطة التقاء زمان ومكان ترقى إلى نموذجية الزمان والمكان التاريخيين ، وهو يبغي ملاءمة الكلي والفريد في امتلاء مقطوعته الممثلة . أما الحديث عن الكاتب العليم بكل شيء أو عن التقنية كأسلوب من أساليب الاكتشاف بمعزل عن التسويات الجمالية الدائمة فيطمس المدى الذي تقترض منه كل الأفكار النقدية والنظرية أوصاف تجاربها الجمالية بشكل رئيسي . ففكرة التقنية مثلاً ، بعيداً عن أن تكون اكتشافاً محصوراً بالنقاد أو المنظرين ، لا يمكن تطبيقها كثيراً على الطريقة التي يكشف بها المؤلف طريقة أو يتوصل بها إليه بل على الطريقة التي يوصل بها كيان الرواية الجمالي الاكتشاف إلى المؤلف . وإن أردنا أن نضع كلا المبدعين معا قلنا : حين يضع الفنان كيانه الجمالي إزاء كيان الرواية الجمالي بحيث يهذبه شكله بمثل ما يستوعب عالمه الروائي شكله ، عندئذ تجعل الطريقة التي يقول فيها ما يقوله الشكل والمعنى شيئاً واحداً ، ومن الظواهر المتناقضة أن أكثر الكتاب خفاء أثر يبقون في النهاية شخصية : التقنية شخصيتهم والأسلوب ذاتهم .

وكلما غدا الكاتب غير شخصي جعلت مادته عالمه يطفو بدلاً من أن يغرق ، وكلما استخلص شكله من الموت هيئة الكمال ازداد شبه روايته بالمدى اللانهائي للرواية العليا وبالجرأة الطائشة للرواية التجريبية .

ثمة على الأقل نوعان من الروايات التجريبية ، كلاهما يقوم على المفارقات الاساسية في الشكل ، ولكن في حين أن احدهما يستقر أخيراً على المفارقة العظمى يسعى الاخر الى تجاوز المفارقة تماماً . ويأتي الضغط الجوهري في سبيل التجريب من اقتناع الكاتب بأن مطاليب رؤياه جديدة وملحة وأن الاشكال المتاحة باليةٌ أو غير ملائمة بحيث يتوجب عليه إبداع شكل جديد أو مختلط . الخطر ليس ماثلاً في الغموض (فقد يرحب الروائي التجريبي بهذه الإمكانية) بل في تحديد تعسفي . فمن الناحية النوعية ، قد تتحدد تجربته بخصائص عمله بحيث تكون في أفضل أحوالها حلاً موقتاً لمعضلة دائمة أو تنويعاً منفرداً على مأزق متضاعف . والعجز في التأكد من التنبؤ عما ستتكشف عنه التجربة والى مدى سوف تكون غريبة أو نموذجية ليس سوى قلق خارجي على شك داخلي يبحث عن ترتيب جديد بين

السيطرة والاستسلام . لأن التجريب في الواقع مفاجأة تحكم بها الروائي ، ولا يظهر إلا حين يكون ظهره إلى الحائط . ولا يسعفه شيء سوى أن يخرج نفسه من الدهشة . حين يقتنع بأن اللعبة المتفارقة التي حشرها في الزاوية قد تكون أكبر مما توقع هو نفسه ، فقد يصيح كما صاح ديكتز ويسأل الناس أن يلقبوه «الكاتب الذي لا يجارى» فاذا امتدت أياد أخرى الى مبتكراته ووسعتها فقد يتمتع بأن له نفوذا . فاذا غدا ما كان جديدا شيئاً مبتذلاً على أيدي مقلدين ومستعبدين فقد يمارس تأثيراً ضاراً . وعلى كل فان الروائي التجريبي الذي يسعى وراء حل متعال يرغب في أن يمارس تأثيرا توليدياً مخصباً .

كل تجريب انتهاك . فالتعاقب يختل انتظامه ، والنهايات تعطي في البدايات ، والتركيب النحوي يختل ، النقلات تحذف ، التنقيط يتجاهل ، اللغة تنقلب على نفسها ـ وبالاختصار ، تحيط جميع الروابط اللغوية وجوازات النظام التقليدي التي تؤكد الوضوح أو التقدم . الهدف خلق حالة من التوقف ، حالة من التأجيل يتوقف فيها التاريخ ويسكن الزمان ويتوضع المكان ، والجميع يتوقعون اتجاها جديداً للحركة التي ستبزع لأنها نتيجة طبيعية للتجربة . ان ذلك المركز الصامت غالباً ما تسبقه أو تتلوه سرعة مدوخة أو ذات ضجيج . إن الانتهاكات اللغوية والأسلوبية والبنيوية المتعددة لا تسعى إلى تهديم بل الى تحرير أساليب التواصل من عبودية .الألفة والطواعية للتنبؤ . إن التشتت الفوضوي المتزايد يستدعي الآن تنظيمات جديدة أسرع وأكثر الهاما أو حذوفات تتحرر جماليا بقول الكثير بمنتهى الايجاز . المؤكد أن الاقتصادالمفزع في الوصول إلى مكان ما بسرعة بطي الدرجات المتوسطة يؤدي إلى إثارة شكوى الفانين ، وقد حذر نيتشه من ذلك بقوله «حين أصعد أقفز غالبا فوق الدرجات ، ولا تغفر لي أية درجة ذلك» (١٣) . قبل كل شيء يوجد حول كل تجريب شيء من الاعتداء الذي يبلغ مبلغ الثقة المفرطة في النفس عند كل انحراف شكلي . فكأن الروايات التجريبية جميعها تسعى إلى قلب وظيفة واتجاه عبور نهر ليث (نهر النسيان) لتفرض على نفسها رحلة العودة إلى الأصول بدلاً من أن تفترق عنها . ينصب التشديد دائماً على البدايات وليس على النهايات ، على افتراضات العقل والإنسان والمادة الجذرية وليس على

خضوعها أو استطالاتها المألوفة التي تمثل الغفران أو الالفة في نهر النسيان . وبعبارة أخرى ، يعمل مركز التوقف عمل مخرج طقوسي بين الجنون الذي تطلقه الانتهاكات والجنون الجديد المتحكم به والذي ستنقله التجربة في النهاية ، ويعكس التصريح بمثل إعادة التصنيف الطقوسية هذه ، على نحو مافعل هيس حين حذر قراءة مسبقاً بأن مسرحه السحري «للمجانين فقط» أو لعل المنهج الخفي وراء الجنون هو الذي يشخص كل الروايات التجريبيةوالروايات المضادة الجديدة . غير أن ما تشترك فيه كل الروايات التجريبية هو تصميمها الحازم على إبقاء الرواية تتحرك حول بدايتها بدلا من أن تتجه الى نهايتها ، لان الرواية التجريبية تتحرك نحو بدايتها لتلاحق خلودها ، ولا تقصد بانتهاكاتها مساءلة الأنماط التي تؤيد واقعية النظام أو استعبادها ، بل تقصد إلى اعادة النظام الواقعي الى حالة الفوضى الأولية والبدئية . ومن الواضح أن مثل هذا التجريب يتجاوز خصائص التسوية المتبادلة في الشكل الروائي ويرفض وضع نهايات فاتنة مكيفة لبدايات خالدة وذلك لكي تقابل الخسارات اللانهائية التي تحدث في التجسيد المحدد المتناهي . والهدف لا يقل عن السبر والاستنفاد الكاملين والنهائيين لجوهر شكل روائي معين وجعله عديم الجدوى لكل من يحاول استعماله من بعد . فما نحن فيه لا يقتصر على الهدف التاريخي المألوف في ابداع رواية خالدة ، لكن الهدف الجمالي الجذري هو ابداع جوهر متجسد في الرواية يساوي في نهائيته وغزارته لما يشتمل عليه الشكل غير المجسد في الرواية الفوقية . مثل هذه الرحلة رجوعاً في الزمان والمكان الى الأصول رحلة ميتافيزيقية حتماً ، لأن الرواية التجريبية تسعى إلى اقتراب شديد من حافة التاريخ إلى جانب الرواية الفوقية ، كما تسعى الى تأكيد الطبيعة المتقلبة للرواية الفوقية بأن تغدو شريكتها وصورتها الكاملة التحقق .إن كل روائي تجريبي يعتقد مااعتقده هنرى ميلر من أنه كتب «آخر الكتب» .

لعل هذا الوهم ضروري ، لكن الرواية بوصفها نوعاً قلبّاً يكون لها الكلمة الأخيرة أو تكون الكتاب الأول ، وكلاهما ، الأول والأخير ، يكون على وشك أن يكتب أو يحكى . ومن الواضح أيضاً ، أن ما قدمته في هذا المقام كان همه ازالة العقبات

من الطريق ، فلا هو بآخر كلمة ولا بأولى فصل من كتاب عن نظرية الرواية . وعلى كل فأنا مقتنع بأن العودة إلى الأصول هي المنطلق . وما نحتاج إليه بشكل نوعي هو نظرية للرواية الفوقية ، لأن مثل هذه النظرية تشير على الأقل إلى وجود كيان جمالي للرواية محدد وفعال ، وتحفظ للشكل صفته غير المنتهية وتحالفه مع التاريخ وعلم النفس ، كما أن مثل هذه النظرية تشدد على التخوم المشتركة بين الفناء والخلود ، وهي التخوم التي تحقق ضمنها الرواية امتلاءها المتكيف ، كما توحي مثل هذه النظرية أخيراً بأن الانجاز الروائي يستطيع أن يجد مقاييسه الشاملة معروضة في مجال يتراوح بين الخالدين إلى أنصاف الآلهة إلى كل الفنانين . بمثل هذا القوام الجمالي لا يعود المنظرون والنقاد بحاجة الى التصدي لأصول الرواية غير الشرعية ، ولا إلى نسخ نظرية الشعر ، ولا إلى عبادة آلهة التكنولوجيا المزيفة .

ملاحظات :
١ـ مدار السرطان (١٩٣٤) .
٢ـ قل أن نوقش في النظرية الجانب المتطلب من الرواية ، وعلى العكس من ذلك ، كان التشديد دائماً ينصب على سهولتها . لذلك لا ندهش أن وجدنا المنظرين يبدون مصممين على تزويد الرواية بالذخيرة الاكاديمية ذاتها التي مكنت الشعر من العيش رغم هجمات الهواة والعامة . ويتضح كون نمط النظرية الروائية نمطاً شعرياً بشكل متزايد من كتاب ويليام هاندي الجديد «الرواية الحديثة : تقرب شكلي» (كاربوندالي ، ١٩٧١) حيث تطبق مناهج النظرية الشعرية على الرواية الحديثة . ولا يمكن إنكار أن الرواية تتغذى دون تمييز من «حثالات ديمقراطية» فقد لاحظت مارغريت كندي في كتابها «الخارجون على القانون في جبل البرناس» (نيويورك ، ١٩٦٠) «غالباً ما يعلق الناس بأن في وسعهم كتابة رواية هشة بناء على تجاربهم ، ولو كان لديهم وقت كاف لذلك ، مثلما أنهم يعترفون بأنهم يحتاجون إلى ما هو أكثر من الوقت لإنتاج لوحة أو سمفونية أو سوناتة مدهشة . . . فلم يقل الا القليل عن الاعداد الضروري للروائي مما يجعلنا نغفر لانسان ذكي مثقف افتراضه بأنه لا يحتاج إلى إعداد كي يكون روائياً» . أما الصورة الاكاديمية للوضع فقد قدمها قبل ذلك بشكل صارخ رينيه ويليك وأوستن داروين : «إن النظرية الأدبية والنقد الأدبي المتعلقين بالرواية أدنى في الكم والنوع من نظرية الشعر ونقده «نظرية الأدب ، نيويورك ، ١٩٤٢) .

(راجع الترجمة العربية للكتاب ، «نظرية الأدب» ترجمةمحيي الدين صبحي ، منشورات المجلس الاعلى لرعاية الاداب والفنون ، دمشق ١٩٧٢)
٣ـ كثير من المنظرين والنقاد يستغرقون في النظرية والنقد إلى درجة الافتراض بأن الروائيين يشاركونهم اهتماماتهم ولا يعنون حضراً بالمسائل الجمالية وتأثيرها . وأظن إن المشكلة تاريخية . فمن زمان طويل كان منظرو الرواية روائيين ، كما أن معظم منظرى الرواية المحدثيين نقاد . وفي الواقع فان الافتراض المطرد للروائيين عن حظيرة النظرية قد حدا بفيليب واف إلى الادعاء بأن الروائيين المحدثين كانوا غير متعاونين مع النقاد ، وذلك بعكس الشعراء الذين ساعدت اجتهاداتهم النقدية

على صياغة قوام جوهرى لنظرية الشعر :

«في وسعك أن تنظر في مقالات توماس مان جميعها ، مثلاً ، فلا تجد أمراً يهم دارسي الرواية كشكل ، مع العلم بأن مان فنان واع ومثقف ليس له نظير . كذلك لن تجد في هذا الصدد أية استبصارات دقيقة لدى جويس أو بروست . فكل من «صورة الفنان في شبابه» و«يولسيس» تضم بعض المناقشات عن البنية الجمالية على مستوى تجريدي تماماً ، وهذه لاتسعفنا عند التطلع إلى فارق يميز السرد القصصي عن بقية الفنون اللفظية . . . كما أن الروائيين الأمريكان في عصرنا ، من أمثال فيتز جيرالد وولف وفولكنر وهمنغواي ، قد أثروا في أساليب التخييل من خلال ممارستهم وحدها .» (الرواية ونقادها ، مجلة كينيون ، ١٩٥٦) .

أما بخصوص التأثير فما اعتبره أشد خطراً أن النظرية الروائية السائدة ليس لها تأثير ظاهر على مشاهير الروائيين أو على الروائيين التجريبيين . ان مايلر وغراس وبورجس وبارث ودونليفي وسينغر وبيلو ، الخ . . . ، قد انغمسوا في تمجيد دوافعهم الأساسية . وحين زودتهم شهرتهم بصوت مسموع تجاهلوا المنظرين والنقاد وراحوا يتحدثون عن الواقع والسياسة والثقافة أو عن التحالفات الجديدة بين الأدب والسياسة والثقافة . إن العديد من كتاب الرواية المضادة ، ممن يشابهون أشباحا تأتي من نجم آخر ، يبدو أنهم يعتبرون التنقيحات النظرية الدارجة أمراً مبتذلاً عفى عليه الزمن . وأنا لا أرمي إلى الإيحاء بأن الوظيفة الاولى للنظرية التأثير في الروائيين القدامى أو الجدد ، ولكني حين أجد عداءهم التقليدي انقلب إلى نوع من اللامبالاة الانفصالية ، وحين أجد الفجوة بين النظرية والرواية تتسع بحيث يستحيل رأب الصدع بينهما ، فإنني أصر على أن نصراً من جانب واحد ، أو كسباً نتج عن تخلف الخصم ، لا يقوم حجة على حيوية النظرية أو على انتصارها لقضية خلا قضيتها .

٤ ـ لقد أعربت اديث وارتون بأكثر من هذا حين ادعت بأن «ما من استنتاج يصح ما لم يكمن في الصفحة الأولى» (كتابة الرواية ، نيويورك ١٩٢٥) .

٥ ـ روبرت موراي ديفيز في كتابه «الرواية ، مقالات حديثة في النقد» (١٩٦٩) ينزلق في هذا الاتجاه حين يلحظ أن آخر النزعات النقدية أكدت لحسن الحظ

«أهمية المؤلف ، وأعادته الى مكانته المركزية بوصفه الواضع والصانع ، وهو ما كان ينكره عليه الشكليون على أساس أن الكتاب الذي تم تأليفه أصبح صاحب الأهمية الأولى وأن مدرسة المحاكاة تنزع إلى إلحاقه بالحقيقة الواقعية الممثلة فيه» . فالانطباع الذي يخلقه دايفيز هي أن النقاد ينفردون بتقرير مركزية الروائي ، وأن ظهوره أو عدم ظهوره يقررهما المذهب الشكلي المتبع . ولم يأت دايفيز على ذكر رؤيا الكاتب أو الضغط الذي يفرضه الشكل على مركزية المؤلف ـ وهو الأمر الوارد في هذا المقام .

٦ ـ لعل مما له مغزاه أن فيليب ستيفيك ، وهو جامع أكثر التصانيف شمولاً في النقد الروائي (نظرية الرواية ، ١٩٦٧) ، عمل على انتاج أول تصنيف هام عن الكتابات في الرواية المضادة واستثنى من هذه المجموعة كل نقد لنظرية الرواية (القصة المضادة : مجموعة الرواية التجريبية ، نيويورك ، ١٩٧١) . أما الفجوة التي لاتردم بين النظرية والشكل الذي تسعى الى ادراكه فتتضح من هجوم مالكولم كاولي على مجموعة ستيفيك «صورة الرواية الملطخة ، ساترداي ريفيو ، ١٩٧١» . فقد اجتهد كاولي أن يقتبس من «سفر التكوين» وهو يعاني من صدمة مقبلة ، ودعا للعودة الى السرد الزمني كطريقة للتخفيف من حدة السخرية التاريخية : فحين أتمت النظرية تصنيفاتها نتيجة لفهم الزمان في الرواية اتجه روائيون تجريبيون جدد إلى المكان أو إلى المكان مفرغاً من الزمان ـ وهذا أمر لا يغفر لهم لأنه جعل تلك التصنيفات تظهر سطحية أو متكلفة .

٧ ـ هذه قضية خطيرة اكتفي هنا بملامستها فقط . فقد تطور في السنوات الثلاثين الأخيرة ، بتأثير ويليك ووارن ، قوام أساسي لنظرية تقلد غالباً النظرية الشعرية . وظهرت بسرعة كتب ومقالات وتصنيفات وكتيبات ومذكرات خاصة مكرسة للشكل . حتى أن إعادة طبع رواية مااتخذ شكلا جديداً : فالروايات المعادة قد دعمت بسوالف تاريخية وهمشت بنقد دارج مختار . ثم أحدثت دورات حول نظرية الرواية ونقدها قصد بها خلق طراز موحد من

الفهم والتطبيق لم يسبق له مثيل في تاريخ الأدب ، وقد فرضت هذه الدورات روائيين جدداً يشبهون نسخا مكررة عن الروائيين القدامى مدعمة من الخلف ومن الأمام . وأخيراً فإن كل واجهة الرواية قد خضعت لعناية بنيوية وأسلوبية وشكلية ومعرفية ، فإذا صرفنا النظر عن بعض القطع البارزة كان الجانب البناء في هذا المشروع النظري أنه خلق فرانكشتين جديداً .

فمشاهدة الشراح المجتهدين المنكبين على نبش كنوز الرواية الرمزية والأسطورية شيء ، وشيء آخر تماماً أن تستخلص النتائج ذاتها من روايات مريعة جمعت في صف إنتاج واحد فرضته النظرية الروائية . ويعلم كل ناقد اشتغل بشيء من العناية في ببليوغرافيا النظرية الروائية وفي المختصرات التي لايحصرها عدد من الكتب التي تقوم على تلك النظرية ، أن شيئاً من القوادة يحدث بين المنظرين والروائيين الملهمين بالنظرية . وبسبب كل الصيحات والاستجارات من العيش في عالم تزداد آليته ، جمع المنظرون كل النظم والقطع البالية ليقبلوا صناعة التخييل إلى تقنية الرواية . ان الروائيين الكهول الاكثر "انسانية" يجدون التقنية تحط من شأن الانسانية ، أما الروائيون الشبان الاكثر تجريبية فيجدونها غير مرهفة . المنتفعون المباشرون الوحيدون هم الذين غذتهم الدورات الدراسية في الترميز المبدع والقادرون على انتاج اعمال مشبعة بالصفات النقدية الضرورية للوصول الى شعبية حسنة هي عكس لابتذال في التحليل والتقبل النقديين . وفي قناعتي أننا لو استخلصنا كل التكنولوجيا التي نظرناها أو اكتشفناها لدى جويس مثلاً ، ثم جاء جويس ناشيء فأرشدناه إلى ماعليه أن يفعل ارشاداً نظرياً لما استطاع أبداً أن يقوم بفعله . وقد أطلق ايليوت صيحة التخدير الأولى . فلكي يعلل بروفروك حالة الحيرة المخصية التي اعترته ، اشتكى من أنه ليس هاملت او لازاروس ، ناسيا أن هاملت لم يعرف أنه سوف يصير «هاملت» وأن لازاروس لم يعرف أنه سيصير لازاروس . ليس الرواية شكلا معطى ، بل هي معطى في طريقه الى التشكيل . واستعرض تعقيداتها استعراضاً آلياً ، أو قصر إمكاناتها على الماضي يؤدي إلى اختراع مقياس نظري يستدعي مؤلفات من إنتاج بروفروك

وليس ت . س . اليوت .

٨ ـ «طبيعة السرد» (نيويورك ١٩٦٦) .

٩ ـ «أشكال نوعية مستمرة (النثر القصصي)» في «تشريح النقد» (بريستون ١٩٥٧) .

١٠ ـ المصدر السابق .

١١ ـ هكذا تكلم زرادشت .

١٢ ـ اعترافات فيلكس كرول (نيويورك ١٩٥٤) .

١٣ ـ المرجع السابق

الرواية الحديثة المتباينة الوجوه
شكلا ووظيفة

ألان وارن فريدمان

إن العمل الفني متباين الوجوه ، حتى في حقل القيم النهائية للشكل .
جورج بواس

إن الاعتراف بالنسبية وتباين الوجوه لايجعل القيمة وهمية أو الحكم عقيماً .
هـ . ج . مولر

لم يبدع كبار الأدباء أكثر من عمل واحد أبداً ، أو لعلهم لم يقوموا بأكثر من تمرير الجمال الذي جلبوه إلى هذا العالم عبر وسائل متنوعة .
مارسل بروست

إحدى الظواهر الملحوظة في تخييل القرن العشرين المدى الذي غدا التخييل يمتد فيه . فقد أعطى فورستر لمصطلح «رواية» معنى واحداً حين عرفه بأنه عمل نثري تخييلي بطول معين ، ولكن العديد من الروايات قد تجاوزت الطول المعين لتغدو «غير محدودة» فمنذ أن غدت الرواية نفسية ومفتوحة ، وجد الروائي الذي سيحدد مجرى سرده أن ليس له ختام ضروري ، وأن هذا السرد يمضي عبر منظورات واحتمالات متضاعفة ـ في أجزاء عديدة أو كثيرة .

هذا لايعني فقط القول بأن روايات القرن العشرين أطول من سوالفها بكل بساطة ـ إذ من المؤكد أن صموئيل ريتشاردسون وفيلدينغ وترولوب ، على سبيل المثال ، لم ينفروا من الحشو المفرط . في الواقع ، يميل الروائيون المتأخرون إلى كتابة روايات أقصر ، لكنهم ماأن يكتبوها حتى يجدوا مهمتهم قصرت على الاكتمال ـ ومن ثم يكتبونها مرة أخرى من زاوية أو رؤية مختلفتين ، وأحياناً يكتبونها مرة بعد مرة . والنتيجة هي الرواية الحديثة المتباينة الوجوه .

بمعنى من المعاني ، إن تمديد رواية في أجزاء عديدة عمل يدخل في صميم الوعي بالنفس (ولذلك فهو تأكيد في منظورات متضاعفة) ـ وربما كان أكبر بكثير من أن يكون فعل ابداع عرضياً أو سلبياً . فكما أن أي فنان لا يبلغ التعبير الكامل بواسطة انجاز واحد مهما كان فريداً أو سامياً ، كذلك ما من عمل واحد يعبر عن نفسه بنفسه تعبيراً مكتملاً . والأرجح أن مثل هذا العمل سيبلغ وضع الغرابة التاريخية ، كحادث حدث صدفة ، مثل رواية هنري روث الباهرة والتي لقيت كثيراً من الإهمال ، «سمه نوما ». كل تعبير فني ـ تمثال لمايكل انغلو مسرحية لشكسبير ، سمفونية لبيتهوفن ، لوحة لبيكاسو ـ يؤكد معنى ذاته بتحديد مكانه ودور له ضمن مجموعة كاملة . والرواية المتعددة الأجزاء تبدع وتحدد لنفسها بالضرورة سياقاً ونمطاً ، فهي واعية لذاتها ومتعددة الوظائف لأنها على التوالي سلسلة من أجزاء منفصلة ووحدة . فالأجزاء المنفصلة ينبغي أن يقوم كل منها بذاته ، مع أن وجودها المتبادل يتطلب منا عينا مقارنة وحكماً . فالكل لا يغدو خلاصة للأجزاء فقط وإنما لشيء آخر أكثر : يغدو ترابطاً داخلياً بين الأجزاء ومن خلالها يشدنا خلفاً وأماماً فيما نحن نتحرك عبر العديد من الأجزاء . لأن فعل

القراءة في مساره الزمني المستقيم يبدع استجابات تترقرق خارج مجرى الزمن التقليدي سواء أكانت معه أو ضده ـ وأكثر ما يكون ذلك في الرواية المتعددة الأجزاء بما فيها من أفعال مسرحية منغلقة على ذاتها مع أنها تتعامل مع تمثيلية أكبر . ويمكن للمرء أن يدعو تلك التمثيلية ، مع بلزاك ، وعلى أوسع نطاق ، الملهاة الإنسانية وأن يكتب مئات من فصولها التي لاتعد ولاتحصى .

اشتق مصطلح «تعدد الوجوه ـ Maltivalonce» من الكيمياء حيث يطلق على الذرات القادرة على الاتحاد مع ذرات أخرى في اتحادات متضاعفة . أما الذرات «ذات الوجه الواحد ـ Univalent» فلها خاصية اتحاد واحد ، وكذلك لكلمة «تكافؤ الوجهين ـ Ambivalent» ذات الجذر الاصطلاحي . الوجه الواحد في التخييل مانعنيه حين نتحدث عن تدخل المؤلف أو أية حيلة اخرى ، عندما تسيطر بمفردها فتنتظم بها قيم الكتاب . ويحدث التكافؤ السردي عندما تمتزج عدة منظورات فتخلق تشويشاً معنوياً ، أما المنظورات المتضاعفة إلى حقيقة خلقية كما يقدمها الفن المتباين الوجوه فتتجاوز كلاً من صفاء الوجه الواحد وتكافؤ الوجهين المخبل عند كتاب من أمثال ويليام بوروز .

تقدم الروايات المتعددة الأجزاء ، في أبسط أشكالها ، تعاقبات تسير على خط واحد بأسلوب حوادث روايات الصعاليك أو بأسلوب الحوليات . وقد تختلف فيما بينها في الاطار والمزاج لكنها غالباً ماتتطابق بنيوياً ومعنوياً . ففي رواية سي . بي . سنو C. P. Snow المؤلفة من أحد عشر جزءاً ، والمسماة «غرباء وأشقاء» نشارك في تعاقب الاحداث بالطريقة التي نشترك بها في «روبنسون كروزو» أو في «جوستين» و«جولييت» لدوساد ، أو في روايات ويغرلي لسكوت : توجه البطل سلسلة من المغامرات أو النكبات (الصيغة السلبية مناسبة له ، فمع أن البطل فعال في الحوادث إلا أنه إجمالاً سلبي بينها : فهي تصيبه) . كل حادثة تتضمن فعلا صاعدا ، ذروة ، حلا للعقدة ، ومغزى خلقيا ، الا أننا لا نحتاج الى كثير من المغزى لندرك أن الحوادث ذاتها أو مايماثلها اذا تكررت فلن تواجه كما ووجهت أول مرة . وهكذا ، فان جوستين دوساد تعاني سلسلة لا متناهية من تجارب متماثلة بنظام ليس له مغزى ، وتكرر جولييت العملية بصورة معكوسة . وتقوم «غرباء

وأشقاء» لسنو تقنياً على خطأ زمني لأنها «مغلقة» (أي تتحرك تاريخياً من أول العمر إلى الزواج أو الموت ، وهما الحدان النهائيان اللذان يعاكسان الفعل الممتد في معظم روايات ما قبل القرن العشرين) ، وإن كانت قد حددت في تطويل كبير؟ . وفي رواية مثل «غرباء وأشقاء ـ Strangers and Brothers يعني تعدد الوجوه أكثر بقليل من تعدد الأجزاء فلويس اليوت يختلف من رواية إلى رواية لانه أكبر سناً وليس لأنه يدرك إدراكاً مختلفاً .

«تعدد الوجوه» مصطلح ذو حدين : فهو ينطبق على تعدد طرق النظر وعلى تعدد الطرق التي يكون بها الشيء منظوراً . ورواية سنو ، لويس اليوت ، مع أنه شخصية مستمرة بصورة تقليدية ، يشارك في تعدد الوجوه لأنه ينظر إلى عالمه بمنظور وحيد في كل من مراحله الإحدى عشرة التي أراد له سنو أن يصورها . إن بيب بطل ديكنز ومارلو بطل كونراد يرجعان إلى صور مبكرة عن نفسيهما ـ ويناقضان نفسيهما كلما فكرا كيف كانا ، وكلما يفكران الآن كيف كانا «حقاً» ، كما يناقضان نفسيهما «ضمنياً» كلما فكرنا (نحن) كيف هما الآن . إن دويل بطل فورد ودارلي بطل دريل ، بعد أن اضطرا إلى إعادة سبر غوريهما من خلال آراء الآخرين فيهما يشرعان الآن في إعادة أحياء ، في تكذيب مابدا سابقاً أنه ثابت وعالق في حياتيهما الماضيتين . وبهذه العملية يكشفان من كل بد جوانب من نفسيهما أكثر بكثير مما يعرفان . إن الأصوات الممسرحة مثل رواية جيمس في «أوراق أسبرن» ، ونجاوى كاري ، وروايات نابوكوف (حياة سباستيان نايت الحقيقية ، لوليتا ، نار شاحبة) لا تبحث فعلاً عن الحقيقة (كما تدعي) بل تريد أن تفرض رؤيتها المحددة على العالم العنيد من حولها . كما أنها تعرض أحياناً وقائع متضاربة من حولها ، لأننا نعرف ذلك بالمسافة بين ماتقول هذه الشخصيات وما تفعل ، وكيف تتصرف وكيف تظن أنها تتصرف .

وهكذا فإن كثيراً من الروايات ذات الجزء الواحد ، والجزء الواحد من رواية متعددة الاجزاء ، قد تكون متباينة الوجوه بصورة ديناميكية . وتصور هذه الروايات بأساليب متعددة أصواتاً متضاربة تعبر عن ثقة بالنفس وعن أفق ذي مغزى . إن رواية مثل «الصخب والعنف» أو «أبسالوم ، أبسالوم» أو «حين